جدید تنقید
ایک جائزہ
ڈاکٹر خورشید سمیع

ایک جائزہ

ڈاکٹر خورشید سمیع

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۶

Jadeed Tanqueed

Eik Jaeza

by

Dr. Khursheed Sami

Years of Ist Edition 2010
ISBN 978-81-8223-688-2
Price Rs. 150/-

نام کتاب	جدید تنقید — ایک جائزہ
مصنف	ڈاکٹر خورشید سمیع
پتہ	''بیت السلام''، لوڈی کٹرہ پولس چوکی پٹنہ سیٹی - ۸۰۰۰۰۸ (بہار)
سن اشاعت اوّل	۲۰۱۰ء
قیمت	۱۵۰ روپے
مطبع	عفیف آفسیٹ پرنٹرس، دہلی۔٦

Published by

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE

3108,Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6(INDIA)
Ph : 23216162, 23214465, Fax : 0091-11-23211540
E-mail: info@ephbooks.com,ephdelhi@yahoo.com
website: www.ephbooks.com

انتساب

ڈاکٹر کمال سمیع

کے

نام

ڈاکٹر خورشید سمیع

فہرست

کچھ اپنے بارے میں (مصنف) / ۵

جدید تنقید اور ایلیٹ / ۱۰

متھ اور آر کی ٹائپ / ۲۷

انتظار حسین کی نظریاتی پناہ گاہیں / ۴۳

عہدِ حاضر کی نظریاتی پناہ گاہیں / ۷۵

اردو نظم 1940 سے 1960 تک — احتجاج اور مزاحمت کے رویے / ۱۰۲

علامت نگاری / ۱۳۲

فن اور تنقید / ۱۴۲

نوبیل پرائز برائے ادب / ۱۴۹

کچھ اپنے بارے میں

میری طبیعت کا رجحان ہمیشہ ہی سے کچھ تصوف اور کچھ توہمات کی طرف رہا ہے۔ میرا دل ہمیشہ کسی ''اشارت الٰہی'' کا متمنی رہتا ہے۔ بہت پہلے ہی سے غالباً کسی ''محفل سماع'' کی رات ہی سے میں نے ایک نورانی اور رُوحانی دنیا پر یقین کرنا شروع کر دیا تھا۔ جو مجھے ایسا لگتا تھا میری خوشگوار خدمات کی طالب اور منتظر تھی مگر ساتھ ہی وہ میرے لیے ایک عجیب سرچشمہ اضطراب بھی تھی۔۔ مگر مجھے ایسا لگتا تھا کہ ہر طرح کے پُراسرار جھوٹ مجھے چاروں طرف سے گھیرے ہوئے ہیں۔ اور شاید ہی کوئی ایسی لغویت اور بے ہودگی ہو جس کو میں نے اپنے گرد موجود نہ پایا ہو۔۔ یہ میری زندگی کی صبح تھی۔

وہ ایک نیم پختہ ''زعم باطل'' تشکیک کی خود رائی ہے جو ہر اس چیز کو جو ممکن الحصول نظر آئے جسے کوشش سے ہی حاصل کیا جا سکے، ذلت وحقارت کی نظر سے دیکھتی ہے میں نے محنت اور دوڑ دھوپ کو غیر تخلیقی جانا ہے۔ میں نے سوچا حقیقی زندگی میں ہر چیز معجز نما اور از خود ہونی چاہیے، کوئی چیز سوچی، سمجھی، تولی، ناپی اور ارادی نہیں ہونی چاہیے۔ یہی سبب ہے کہ مجموعہ بہت دیر سے نکلنے کی بات از خود ہوگئی ہے۔ مارچ ۱۹۷۲ء میں ''کتاب'' (لکھنؤ) میں جوش ملیح آبادی کے مضمون

کے ساتھ میرا پہلا ادبی مضمون ''پکاسو، فرنانڈے اولیور کی نگاہ میں'' شائع ہوا۔ تب سے اب تک تمام مقتدر ادبی جرائد میں تمام اکابرین کے ساتھ چھپتا اور داد تحسین کی فضا میں پرواز چڑھتا رہا۔ تمام اکابرین کی تحسین نے مگر میرا دماغ خراب نہیں کیا۔ یہ مجھ میں، میرے نانا کے اثر کا انکاری پہلو ہے۔ میں نے انہیں سب کچھ سمجھ لیا ہے۔ اور یہ نہ جانا کہ وہی اکیلے خود اپنی ''خودمرکزیت'' کا پہلو رکھتے تھے۔ ان کی تعلیم صرف ان کے لیے درست تھی۔ میں نے اسے طفلانہ حد تک غلط سمجھا۔ مگر ان کے فکر و خیال کے بیج ایک زرخیز زمین پر بکھر چکے ہیں۔ میں اُن کے خاک پا کے برابر بھی نہیں ہوں۔ اس لیے کہ میری ہر ناشکر گزاری، میرے ہر بہیمانہ برتاؤ کو، ہر قسم کی احمقانہ سرکشی کو، نافرمانی، غفلت اور تنک مزاجی کو درگذر کیا جاتا تھا۔ گویا مجھے سات خون معاف تھے۔ حتیٰ کہ اس وقت بھی جب میں اسکول میں حساب کے کلاس میں ناول پڑھتا ہوا پکڑا جاتا یا اچانک کسی سوال کے جواب میں احمقوں کی طرح منہ کھول کر رہ جاتا تو بھی کوئی کچھ نہیں کہتا تھا اور پوری جماعت میرے ہی بچاؤ کے لیے کھڑی ہو جاتی تھی۔ استاد میری غلطیوں کو علانیہ نظر انداز کر جاتے — میری خوش قسمتی صرف یہ تھی کہ میں نانا کے زیر سایہ پرورش پاتا رہا ورنہ کوئی مجرم بن جاتا یا خودکشی کر لیتا۔ لیکن میرے نانا پر، اور میری ماں پر، میرے ددیہالی رشتے داروں نے مظالم کے پہاڑ توڑ ڈالے۔ پٹنے کی برادری میرے نانا اور میری ماں کے لیے کوچۂ قاتل سے کم نہ تھی۔

مجھے بتایا گیا کہ وہاں ہر طرف خوب لے دے ہوئی۔ ہر طرح اُن کی تذلیل و تضحیک ہوتی رہی۔ اور ان کے رُوبرو انہیں ''دقیانوسی'' کے خطاب سے نوازا گیا — اور یہ سب کچھ انہیں کب سننا پڑا — موت سے صرف چند مہینے پہلے۔

لیکن یہ میں تو میں اپنی اصل روداد سے بہت دور جا پڑا۔ بہتر ہوگا کہ میں پھر وہیں سے اپنی کہانی کا یہ سلسلہ شروع کروں جہاں میں نے اسے چھوڑا ہے۔ یعنی جب میں اسکول میں رانچی میں پڑھتا تھا، جہاں میرے نانا کا مطب تھا۔ ''قادریہ دواخانہ'' چرچ روڈ رانچی۔ تمام دن میں اس غیرفانی شہر کی گلیوں میں دیوانہ وار گھومتا تھا۔ جیسے میرے قدم، میری نگاہیں، اس پتھریلے شہر کے پتھروں، اس کے جنگلوں میں مضمر، ذہانت کے کسی معجزے کو حریصانہ پی جانا چاہتی ہوں، اور شامیں ایک تھیٹر میں گذارتا۔ اور راتیں نئی نئی کتابوں کے مطالعے میں۔ بلکہ اس کی سرمستی میں — کرشن چندر اور فیض میرے محبوب تھے۔ میں کرشن کے افسانوں کا دیوانہ تھا۔ اور فیض کی شاعری میرے کانوں میں موسیقی گھول دیتی تھی، یہاں کی ہر چیز غیرمعمولی تھی۔ جیسے کوئی خوابوں کی دنیا میں جی رہا ہو یا اسٹیج میں کسی ڈرامے میں حصہ لے رہا ہو۔ کوئی ایسا کھیل، ایسا تماشا جو ہر قاعدے قانون سے بے نیاز ہو جس میں کسی کا حصہ لینا فرض نہیں۔ اور یہ بھی لازمی نہیں کہ وہ اسے دیکھے ضرور۔ کوئی پابندی نہیں۔ کوئی زور زبردستی نہیں — بہت پہلے جب میں نے فیض کی نظمیں پڑھیں، تو ان میں مجھے وہی غیرمشروط متانت و زبان و بیان کا وہی راست انداز نظر آیا جس نے پہلے پہل میرے دل کو متحرک کیا۔ اور میرے اندر ایک غیرمعمولی حیرت و استعجاب کو جگایا۔

اگر میں مستقلاً فیض کی تخلیقات کا بیان و تجزیہ کرتا رہوں تو بھی اس کے بارے میں کوئی مستقبل تصور نہیں دے سکتا کہ اس کے لہجے کو کسی طرح منتقل کرنا بے حد مشکل ہے — تقریباً ناممکن۔

لیکن جب بعد کا قصہ یہ ہے کہ اب جبکہ نئے مشروموں کی طرح نئے

شاعروں، نئے ناشروں، نئے افسانہ نگاروں کی جیسے ایک فصل اگ آئی ہے، تو مجھے ایسا لگتا ہے کہ گہرے رنگ کے دبیز پردوں سے گھرے نیم تاریک ایوانوں میں کائی کی بو میں بسے ہوئے ماحول (شاید اس لیے کہ وہاں سُنبل کے گملے بکثرت ہوتے ہیں) کی نمائش ہو رہی ہے۔ نوجوان مگر جوق در جوق ان نئی تحریکوں میں شامل ہو رہے ہیں۔

میں امکان بھر ''شاعرانہ غمزوں'' سے ہمیشہ دور رہا ہوں۔ میں نے کبھی اس کی ضرورت محسوس ہی نہ کی کہ کسی پلیٹ فارم پر کھڑے ہو کر اپنی صلاحیتوں کا ڈھنڈورا پیٹوں، نقارہ بجاؤں اور اپنی صلاحیت پر شدت غیض و غضب سے ذی فہم دانشوروں کے رونگٹے کھڑے کروں۔ نہ ہی میں نے کبھی کسی مختصر سے حلقے میں چند منتخب لوگوں کے سامنے انہیں پڑھنا چاہا کہ ان سے اپنی ''سالمیت'' اور ''دیانتداری پر'' مبارک باد پاؤں، نہ کبھی اس کی ضرورت محسوس کی کہ اپنے مضامین کی محتاط شائستگی سے سربلند و عقلیت پرست اساتذہ اردو پر کمال مسرت و سرخوشی کی غشی طاری کروں۔ نہ ہی مجھے ایسی نثر آتی ہے جو سننے والوں کے دست و پا کو تقریباً الفاظ کی مدد کے بغیر ہی ایک رقص مستانہ میں لے آتی ہے۔ اور ایک عجیب البیلے ناچ پر آمادہ کر دیتی ہے۔

میرے مضامین نہ کسی چیز کے خلاف ہیں نہ ان مضامین میں میری تصویر کشی یا عکاسی کسی ''ردِ عمل'' کا نتیجہ ہے۔ یہ تو بہت بعد کی بات ہے کہ میرے اور سردار جعفری کے درمیان کے خط و کتابت کا ایک طویل سلسلہ چل پڑا۔ لیکن میں ان سے متاثر ہونے کے باوجود ان کا پیروکار نہ بن سکا۔ یہ میری کج روی بھی ہو سکتی ہے مگر میں نفسیاتی مطالعے سے زیادہ متاثر رہا اور وہ اس معاملے میں ہر کاوش کو شاید

''پرچھائیوں کے پکڑنے'' کی کاوش سمجھتے ہیں۔ پھر بھی مجھے یہ تسلیم کرنا ہی چاہیے کہ ان سے میں نے بہت کچھ سیکھا ضرور ہے مگر یہ ایسا ہی ہے جیسے میں نے کیمسٹری کے پروفیسروں سے کیمسٹری سیکھی ہے اور پی ایچ ڈی کرتے وقت پٹنہ یونیورسٹی کے کیمسٹری کے شہرۂ آفاق پروفیسروں کو سنا ہے۔ لیکن میں سائنس داں نہ بن سکا۔

تیسرا اور شاید آخری مجموعہ پیشِ خدمت ہے۔ یہ مجموعہ دراصل ان تنقیدی مضامین کا مجموعہ ہے جو مضامین مختلف ادبی رسالوں میں شائع ہوئے ہیں اور سیمیناروں میں پڑھے گئے مضامین بھی شامل کیے گئے ہیں۔ یہاں میں نے امکانات اور افکار کا ایک جائزہ پیش کیا ہے۔ بہر حال! اسے قارئین اور اہل دانش کی خدمت میں پیش کر رہا ہوں۔

ع گر قبول افتد زہے عز و شرف

خورشید سمیع

جدید تنقید اور ایلیٹ

ہر تحریک ظہور میں آنے سے پہلے، آہستہ آہستہ جڑیں پکڑتی رہتی ہے اور کوئی حادثہ، کوئی وقوعہ یا کوئی بیدار ذہن، اس کو نہاں خانوں سے باہر نکال کر، ایک جاندار تحریک بنا دیتا ہے۔ میں یہاں ایک بیدار ذہن کے حوالے سے، جدید تنقید میں نظریاتی کشمکش یا نظریاتی تضادات کو پیش کرنا چاہتا ہوں اور روئے سخن، مشہور و معروف نقاد، ٹی ایس ایلیٹ کی جانب ہے کہ امریکہ سے فرانس اور پھر فرانس سے برطانیہ تک نقل سکونت یا ترکِ وطن کے بعد، یہ کوئی ۱۹۲۸ء کا واقعہ ہے جب ایلیٹ کو برطانوی شہریت ملی تھی اور برطانیہ کی شہریت ملتے ہی ایلیٹ کے اعزاز میں Anglican Church میں، اس کا شاندار استقبال کیا گیا اور اسی استقبالیہ اجلاس میں ایلیٹ نے فخریہ لہجے میں یہ الفاظ بھی کہے:

"I am anglo catholic in religion, royalist in politics, and classicist in literature."

میری رائے میں ایلیٹ کی اصل آواز یہی ہے اور ان تین فقروں میں اس کی انتقادیات اور جملہ تصریحات بلکہ اس کی تنقید اور شاعری کی پوری روح، پوری قوت سے دھڑکتی ہے کہ یہ الفاظ کسی گریزاں لمحے کی پیداوار نہیں اور کسی گریزاں لمحے کا تاثر بھی نہیں کہ یہ واقعی اس کی گہری فکر کا اہم حصہ ہیں اور کسی لمحاتی کیفیت کا عکس

قرار دے کر اسے یکسر نظر انداز کر دینا، مناسب نہیں۔ حالانکہ ایلیٹ کے ہمنواؤں نے اسے روایات کا سہ رخی ایقان (Triple affirmation of a single belief) قرار دے کر یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ یہ دراصل روایات پر یقین کامل یعنی Utmost belief in tradition ہے اور اس طرح مسئلے کو الجھا دیا گیا۔ مگر یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ایلیٹ کٹر کیتھولک تھا اور اسے شدت سے احساس تھا کہ کہیں ہمارے عہد کو سیکولرزم کی ہوا نہ لگ جائے اور سیکولر ذہن کے ادبا اور شعرا، ادبیات اور انتقادیات کو اپنے دام میں نہ لے لیں۔

مجھے حیرت ہے کہ ایلیٹ کے اس ادبی اور سیاسی رویے کو اور برطانوی استعماریت اور برطانوی شہنشاہیت سے اس والہانہ لگاؤ کو ہمارے عہد کے ناقدوں نے کیسے فراموش کر کے، ایلیٹ کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی کہ جہاں ادبیات اور انتقادیات کی جڑیں اور تمام تر متعلقات، مسیحی عقائد کی تبلیغ میں وابستہ اور پیوستہ ہوں، وہاں جہد البقا کے شاخسانے کیسے ہوں گے؟ مزید وضاحت کے طور پر ایلیٹ کے مندرجہ ذیل الفاظ بھی پڑھیں اور محسوس کریں کہ ان الفاظ میں، ایلیٹ ایک عیسائی مبلغ نظر آتا ہے اور عیسائیت کی تبلیغ کو اولین فریضہ قرار دیتا ہے اسی کے الفاظ میں دیکھئے:

> "It is our business as Christians as well as readers of literature to know, what we ought to like....... And the last thing I would wish for, would be the existance of two literatures one for the christian consumption and the other for the pagan world. What I believe to be incumbent upon all Christian is the duty

of maintaining conciously certain standards and criteria of criticism over and above those applied by the rest of the world, and that by these criteria and standard, everything that we read must be tested."

(Selected Prose T.S. Eliot, edited by John Hayward pp.41)

ازیں قبیل، بہت سے اقتباسات پیش کیے جا سکتے ہیں اور اس بات پر ایلیٹ کی شعری تخلیقات بھی شاہد ہیں مگر یہ کہ ادبیات کو دو حصوں میں منقسم کرنا اور Two literatures سے موسوم کرکے یا اسی نوعیت کی اصطلاح وضع کرکے، ادبیات کو عیسائی اور غیر عیسائی کے دو فرقوں میں تقسیم کرکے، عیسائیوں کو اپنے مذہبی عقائد کی رو سے تمام تر ادبیات عالم کو، کسوٹی پر کسنا اور اسے ہی ادبی معیار قرار دینا، کیا واقعی ایک متعصّبانہ ذہنیت سے قریب تر ہونے کی علامت نہیں؟ شاید یہ تمام باتیں، اسی استقبالیہ جلسے کے پہلے جملے کی تشریح ہوگی، جو ایک سخت گیر تنقیدی رویے کی جانب مراجعت کی پہلی منزل ہو یا پھر کسی تدریجی ارتقاء کا ایک مرحلہ قرار پائے۔

اب ذرا ایلیٹ کے سیاسی رویے کی طرف توجہ مبذول کریں کہ Royalist in politics کے اسرار و رموز کیا ہو سکتے ہیں۔ واضح رہے کہ ۱۹۲۸ء میں برطانوی استعماریت کا سورج اپنے نقطہ عروج پر رہا ہوگا کہ ہم ہندوستانی اور پاکستانی بھی برطانوی استعماریت کے حصار میں برسوں رہ چکے ہیں یا برطانوی حکومت کی زنجیروں میں جکڑے رہے ہیں اور یہ بات بطور خاص قابل ذکر ہے کہ جس زمانے میں ایلیٹ نے اپنی مشہور نظم "The Waste Land" لکھی ہے، بالکل اسی زمانے میں اقبال نے اپنی نظم ''خضر راہ'' لکھی۔ ان نظموں میں بالخصوص یوروپ کی

پہلی جنگ عظیم اور انقلاب روس کے اثرات ملتے ہیں مگر اس فرق یا تضاد کے ساتھ
کہ ہم ہندوستانی، برطانوی استعماریت کی گرفت سے باہر نکل رہے تھے اور اس کے
برعکس انگلینڈ اور یورپ میں سامراجی نظام، موت، تباہی اور بربادی کے آئینے میں،
اپنا بھیانک چہرا دیکھ رہا تھا کہ برطانوی استعماریت کا سورج غروب ہو چکا تھا اور خود
ایلیٹ کی نظر میں Fear in a hand fall of dust یا پھر یوں کہ "When
the evening is spread out against the sky" کے الفاظ ملتے ہیں
کہ یہاں شام کا وقت بھی دراصل برطانوی استعماریت کے آفتاب کے غروب
ہونے کی علامت ہے اور یہ مکمل نظم از اول تا آخر جاں سوز لمحات سے لبریز اور ملول
خاطر ہو کر لکھی گئی ہے مگر وہی لمحات، اقبال کے یہاں ''آفتاب تازہ'' کی بشارت
بن کر مژدۂ جاں فزا ہیں مگر حیرت ہوتی ہے کہ اردو میں ایلیٹ کے پرستار یا ہمنوا اس
کی مسیحی مابعدالطبیعات میں محو ہو جاتے ہیں اور یہ بات ذہن سے نکل جاتی ہے کہ
ایلیٹ کولونیل ازم کا زبردست حامی تھا مگر یہاں ایلیٹ کی شاعرانہ صناعی کو تسلیم
کرتے ہوئے یہ بھی ماننا ہوگا کہ مابعدالطبیعاتی فلسفہ ہو کر مثالیت پسند فلسفہ ہو یا اس
کے زیر اثر پلنے اور بڑھنے والا فلسفہ یا شعر و ادب ہو، عالمی سطح یا عالمی پیمانے میں اس
کی فتح مندانہ گرفت کا اعتراف تو کرنا ہی ہوگا کہ یہ اثرات، سائنس سے کم آشنا
ذہنوں پر بھی محسوس کیے جا سکتے ہیں۔ یہ ایک موثر مکتب فکر ہے، جو اپنی بیانیہ قوت
اور قیاسی استدلال کے ذریعے، سائنس کے مصدقہ حقائق میں بھی اپنے افکار اور
نظریات کی راہیں تلاش کر لیتا ہے مگر یہاں یہ عرض کردوں کہ اقبال نے اپنی نظم
''زمانہ'' میں سامراجی نظام ہی کے لیے ایک اصطلاح وضع کی تھی یعنی ''مغربی
مقامروں کا قمار خانہ'' سے موسوم کر کے، اسے قابل مذمت قرار دیا تھا اور یہ ۱۹۳۳ء

کے سلسلے یا حوالے سے اہم بات کہی جائے گی کہ ہندوستان میں نہرو کی قیادت میں جس مکمل آزادی کی تصویر ابھرتی ہے، اسی تصویر میں، سامراج دشمنی اور فاشزم کی مخالفت میں، خطوط ابھر کر سامنے آتے ہیں۔

شاید ہم سب بھول رہے ہیں کہ گذشتہ جنگ عظیم میں سڈنی کینز، ایلن لیوس اور بہت سے ادباء اور شعراء ہلاک ہوگئے تھے اور ایلیٹ بذات خود اس جنگ میں شریک ہوکر "Air Raid Warden" کے فرائض انجام دے رہے تھے اور ہم ہندوستانی، خوش قسمتی سے، ان لاتعداد، انسانوں کی طرح نہیں ہیں جنھوں نے دوسری جنگ عظیم کے ہولناک مناظر دیکھے اور زندہ رہ کر بھی اس پُر ہول یا ہولناک سناٹے یا منظر میں رہے، جسے ہم Blitz کہتے ہیں کہ ایلیٹ کی نظم ''ویسٹ لینڈ'' میں جو مصرع ہے یعنی "Half deserted streets" بمعنی نیم ویران راہیں، دراصل دوسری جنگ عظیم کے بعد شہر کی ویرانی کو منعکس کرتی ہیں مگر یہ ویرانی محض خارجی نہیں تھی بلکہ اس کا مرکز خود ذہن انسانی بھی ہے کہ ان شاعروں کا ایقان اور ایمان، انسانی تمدن سے اٹھ گیا تھا اور اسی لیے انہوں نے واقعی حسی نقوش sense impression کا سہارا لیا کہ شاعر خود بھی یہ نہیں بتا سکتا تھا کہ وہ کس لیے لکھ رہا ہے اور کس کے لیے لکھ رہا ہے کہ ایک تخلیقی کرب سے چھٹکارا یا نجات حاصل کرنے کے لیے یا پھر تمدن سے مایوس اور دل برداشتہ ہوکر، خود میں پناہ لینے کے لیے بھی کبھی کبھی نظمیں کہی گئی ہیں۔ باہر کی دنیا اگر ویران ہوگئی، اجڑ گئی تو پھر شاعر کے لیے صرف اندرونی اور داخلی دنیا بھی ہوسکتی ہے، جہاں اس کا آئیڈیل ہو، اس کے احساسات ہوں اور پھر ماضی کی یادیں بھی ہوں کہ ان سب سے مل کر "Secret Garden" ایک تو وجود میں آ ہی سکتا ہے اور شاعر اس secret garden کے

دروازے دوسروں پر بند کرسکتا ہے اور سکون کے کچھ لمحے گذار سکتا ہے کہ یہی ان نظموں کا محور ہے۔

یہاں ایلیٹ کا یہ قول اہم ہو جاتا ہے کہ ''شاعر کی تین آوازیں ہوتی ہیں۔ پہلی آواز، وہ آواز ہے جہاں شاعر خود سے کچھ کہتا ہوا لگتا ہے۔ دوسری آواز، وہ آواز ہے جہاں شاعر دوسروں سے مخاطب ہوتا ہے اور تیسری آواز وہ آواز ہے جہاں شاعر کسی کردار کی زبان سے کچھ کہلواتا ہے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ یہ تینوں آوازیں بیک وقت سنائی دیتی ہیں اور وہ آواز سنی نہیں جاتی، جو شاعر کی اصل آواز ہوتی ہے۔''

مگر پہلی آواز، جہاں شاعر خود سے کچھ کہتا، سنائی دیتا ہے، وہ آواز ہے، جس کا بہت حد تک رشتہ نئی شاعری سے اور بطور خاص ایلیٹ کی شاعری سے نکلتا ہے۔ یہ پہلی آواز، میری رائے میں مراقبے کی آواز یا پھر یہ meditative آواز ہے کہ اس طرح کی شاعری میں شاعر کے انفرادی اور ذاتی خیالات اور احساسات کا اظہار ہوتا ہے اور یہاں شاعر، کسی اور سے نہیں، بلکہ خود سے مخاطب ہوتا ہے کہ اس میں ایک طرح کی خود کلامی یا خواب خرامی کی سی کیفیت ہوتی ہے اور اس طرح کی نظموں کی ابتدا، کسی جذبے یا فکر سے نہیں ہوتی بلکہ ایک غیر متعین کیفیت سے ہوتی ہے، جس کا اظہار شاعر، الفاظ کے سہارے کرنا چاہتا ہے یا پھر ایک غیر واضح خلش ہو سکتی ہے، جو اظہار کے لیے بے تاب اور بیقرار ہو، یہاں الفاظ کی تلاش اتنی شدید ہوگی کہ جب تک صحیح اور موزوں الفاظ مل نہ جائیں، وہ خود بھی نہیں بتا سکتا کہ اسے کس طرح کے الفاظ کی تلاش ہے کہ ایسی نظمیں نہ تو ناصحانہ ہوتی ہیں، نہ بیانیہ، نہ رزمیہ اور ان میں کوئی سماجی مقصد بھی نہیں ہوتا اور نہ ہی کوئی جستجو کہ سب کچھ تو صرف

ایک غیر واضح خلش ہے اور یہی محرک بھی۔ ظاہر ہے، ایسے الفاظ جو صرف باطنی دنیا اور داخلی کرب کا حسین مرقع پیش کر سکیں اور اس لیے ایسی نظمیں ہوں کہ ایسے الفاظ اکثر علامتی اور کبھی مبہم اور کبھی پرچھائیوں کی مانند، حسی نقوش ہوتے ہیں۔ یہ سب مل کر یا باہمی عمل اور تعامل سے ایک ایسے ابہام کو وجود میں لاتے ہیں جو Obscurity اور Ambiguity کو ملا کر، وجود میں آتا ہے۔ بر سبیل تذکرہ رچرڈز نے ''ویسٹ لینڈ'' پر لکھتے وقت یہ بات کہی تھی کہ ایلیٹ کے یہاں شاعری عقائد میں پیوست کر دی گئی ہے اور رچرڈز کا یہ فقرہ یکسر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

اب ذرا یہ بھی دیکھ لیں کہ ایلیٹ کی تنقید نگاری کا دور کیا تھا؟ ستمبر ۱۹۱۷ء سے نومبر ۱۹۱۷ء تک تو ایلیٹ نے Egoist کے لیے مقالات کی ایک طویل سیریز لکھی ہے، جس کا عنوان ہے "Reflections on Contemporary poetry" اور یہی بات دیکھنے کی ہے کہ جیسا کہ عنوان سے ہی ظاہر ہے، یہاں ایلیٹ اپنے معاصرین کی شاعری پر لکھ رہا تھا لیکن ان تنقیدی مضامین کا پس منظر کیا تھا؟ ایک جانب تو Atonalism اور Cubism کی تکنیک جاری و ساری تھی اور سرریلسٹ بھی فرائڈ کی لاشعوری توضیحات کو قبول کر چکے تھے مگر ایلیٹ نے یہ بھی محسوس کیا تھا کہ صدیوں سے چلی آ رہی ادبی روایات کو بہت جلد بدل دینا، ممکن نہیں تھا اس لیے حکمت عملی سے کام لیتے ہوئے ایلیٹ نے کسی تحریک کی بات ہی نہیں کی اور از سر نو دریافت (Re-assesement) اور Initiative جیسے ہلکے ہلکے الفاظ سے ذہنی سطح پر ارتعاش یا فکری سطح کو متحرک کرنے کی کوشش کی گئی تا کہ ایلیٹ کی انتقادی فکر متحرک ہو سکے یا Operative ہو سکے لیکن یہ کسی لامقصدیت کے سبب نہیں بلکہ اس کے پس پردہ ایک مقصدیت پنہاں ہے اور خود ایلیٹ نے ہی

اپنے مضامین The idea of a christian society میں اور پھر دوسرے مضامین میں جو Notes towards the definition of culture میں لکھے گئے ہیں، ایک بات واضح طور پر کہی ہے کہ وہ ادبی کاوشوں میں مسیحیت کی تبلیغ کو ہی روحِ مضمون بنا کر پیش کرنے میں کامل یقین رکھتا ہے مگر اسے اس کا بھی احساس ہے کہ یہ باتیں مسیحیت کے پروپگنڈے کے دائرے میں آ سکتی ہیں۔

ادب اور پروپگنڈا میں کیا فرق ہے؟ کیا کسی خاص مذہب یا کسی خاص مسلک کی تشہیر یا تبلیغ ادبیات میں شامل کی جائے یا اسے پروپگنڈا قرار دے کر، ادب سے خارج کر دیا جائے؟ آل احمد سرور نے بڑے پتے کی بات لکھی ہے کہ ''دنیا کا ہر ادب پروپگنڈا ہوتا ہے مگر ہر پروپگنڈا ادب نہیں ہوتا۔'' بات یوں ہے کہ ترقی پسندانہ فکر ہو یا سرمایہ داری سے وابستہ نظریات ہوں، مسیحی عقائد ہوں کہ غیر مسیحی عقائد، ہر جگہ ناقد یا ادیب کے عقیدے یا نظریے کا مسئلہ بہر حال ہے کہ ناقد یا ادیب جس نظریے یا عقیدے کا قائل ہوتا ہے اس میں اسے کوئی پروپگنڈا نظر نہیں آتا اور جہاں جہاں نظریات متصادم ہوتے ہیں وہیں وہ پروپگنڈے کا الزام عائد کرتا ہے اور اپنی انا کا مسئلہ بنا کر، اپنی تائید اور مخالفین کی تردید میں جواز فراہم کرتا ہے کہ انسان کا ذہن بڑا کافر ہے اور شوق کی تھکن، پناہیں یا پناہ گاہیں تراشتی ہے مگر اپنی انا کا بت ناز آفریں بھی ہے جو اپنی ہی راہ میں سنگ گراں کی طرح حائل ہے اور کسی کروٹ چین نہیں لینے دیتا اور کوئی بھی پجاری اپنے ہی ہاتھوں تراش کر بت بنائے تو اسے ایک والہانہ لگاؤ تو ہوگا ہی اور وہ اسی بت کی شکست کی تاب نہیں لا سکے گا۔ اس لیے اپنی پرستش کے لیے یا خود فریبی کے لیے جواز فراہم کرنا بھی اسی کے فرائض میں شامل ہے اور اس طرح دیکھیے تو ایلیٹ کی تنقید نگاری بھی اس جواز

کی فراہمی کی طویل داستان ہے۔ مگر کیا مذہبی یا غیر مذہبی انداز نقد سے ہم ادبیات عالم کا مطالعہ کر سکتے ہیں؟ شاید نہیں بلکہ یقیناً نہیں۔

یہ بات کام کی ہے کہ قاری نہ تو مومن ہے نہ کافر، نہ متقی اور نہ بدکار اس لیے کہ وہ ادب کا مطالعہ کرتے وقت، ادب کے گہرے سمندر میں غوطے لگاتا ہے اور سمندروں کی گہرائیوں میں ایسے صدف ڈھونڈ ڈھونڈ کر نکالتا ہے، جہاں صدف سے گہر کی روشنی نکلتی ہے کہ زندگی کا تاریک سے تاریک پہلو بھی ایسا نہیں جہاں روشنی کا گذر نہ ہو اور روشنی کے ہالے بھی کبھی اندھیرے کو اجاگر کر دیتے ہیں۔

اب ایک اور بات کی طرف اشارہ ضروری ہے کہ ادب میں شخصیت کا اظہار ہوتا ہے کہ نہیں؟ اگر اس بات پر غور کریں تو حیرت ہوتی ہے کہ اپنے ابتدائی مضامین میں ایلیٹ نے ادب کو شخصیت سے فرار قرار دے کر جو مفروضہ پیش کیا تھا، وہی مفروضہ بعد ازاں ایلیٹ کے لیے وبال جان بن گیا۔

فن اور شخصیت کے مابین انسلاکات قائم کرنے کا مسئلہ بہت ہی زیادہ الجھا ہوا ہے کہ ایلیٹ کبھی کبھی شخصیت کے فنا ہونے یا خاتمے کی بات بھی پیش کر دیتا ہے کہ فنکار، رفتہ رفتہ خود کو یا تو الفاظ کے حوالے کر دیتا ہے یا پھر الفاظ کے فنا ہونے کا مسئلہ ہو جاتا ہے یا پھر خود سپردگی کے اس مرحلے میں شخصیت ہی فنا ہو جاتی ہے یعنی Extinction of personality کا مسئلہ ہو جاتا ہے کہ خود ایلیٹ کے ہی الفاظ میں "The progress of an artist is a continual self sacrifice, a continual extinction of personality" اگر ان الفاظ کو ہم بنیاد بنالیں تو فنکار کی کوئی شخصیت رہ نہیں جاتی، اس لیے شخصیت کا اظہار یا شخصیت سے فرار یعنی دونوں ہی مفروضے مشکوک ہو جاتے ہیں۔

اب میں ایلیٹ کی ایک نظم کا ایک بند پیش کرتا ہوں:

"Indeed it is often the case, that my patients
Are only pieces of a total situation
Which I have to explore, The Single patient
Who is by himself is rather the exception

(The Cocktail party-T.S. Eliot)

یہاں ایلیٹ نے کم و بیش وہی بات کہی ہے جو زیر نظر مضمون کی ابتدا میں ہے، یعنی کسی مستثنیٰ کی تلاش اور جستجو کو ادب میں مرکزی یا کلیدی اہمیت دی جائے۔ حالانکہ مستثنیات کو کلیہ بنانا بھی ممکن تو نہیں مگر اس کے باوجود مستثنیات سے انکار بھی ممکن نہیں کہ یہ کسی افسانوی کردار یا ڈرامے کی کردار نگاری میں بے حد اہم ثابت ہوتے ہیں۔ جیسے کہ شیکسپیئر کے تخلیق کردہ کرداروں میں Lady Macbeth مستثنیٰ ہے اور احساس جرم کی وجہ سے ایک عجیب و غریب نفسیاتی پیچیدگی میں مبتلا ہے کہ جب King Duncan کا بہیمانہ قتل ہوتا ہے تو اس کے بعد نیند یا خواب کی حالت میں ٹہلنا اور بے قراری کے عالم میں اپنے دونوں ہاتھوں کو بار بار اور دیر تک دھونا یا صاف کرنا، ایک غیر متوازن شخصیت کی علامت ہے جو مستثنیٰ ہے اور ایلیٹ کے الفاظ میں "Single patient" بھی۔ اسے وضاحت سے یوں بھی دیکھئے کہ

"It is an accustomed action with her, to seem thus washing her hands, I have known her continue in this a quarter of an hour."

(Macbeth Act V Scene I)

مگر یہاں راز کی بات یہ ہے کہ وہ خود بھی محسوس کرتی ہے کہ اس بہیمانہ قتل میں اس کا بھی ہاتھ ہے اور خون کے دھبے، پانی سے دھوئے نہیں جاسکتے کہ خون

بہر حال خون ہے، ٹپکے گا تو جم جائے گا، خواہ وہ تخت شاہی پر جمے کہ لاشۂ بسمل پر جمے
مگر جلاد کے مسکن کا سراغ دیتا ہے : "Here is the smell of the blood
still all the perfumes of Arabia, will not sweesten this
little hand." اب یہاں ایک اور بات بھی ابھر کر سامنے آتی ہے کہ یہاں نہ تو
کوئی فلسفہ ہے اور نہ کوئی مذہبی عقائد کی پیچیدگی بلکہ صرف ایک ندامت ہے، پچھتاوا
ہے یا پھر ایک اضطراری عمل، جو ممکن ہے کسی عجیب و غریب طرح کی تسلی کا باعث ہو
تو ہو یا پھر صرف ایک حرف تسلی یا Strange consolation بن جائے۔

شاعری یا کوئی بھی فن محض ایک حرف تسلی نہیں اور نہ ہی صرف ندامت کے
اشکوں سے گناہوں کا کفارہ ادا ہو سکتا ہے کہ اگر ناکردہ گناہوں کی سزا کے طور پر یا
پھر دنیا کے گناہوں کا کفارہ ادا کرنے کے لیے مسیح نے مصلوب ہو کر دنیا کو عفو و
درگذر کا پیغام دیا تو وہ یکتائے روزگار بنے یا مسیحائے جہاں بن گئے اور اگر یہی روش
مسیحیت کے علم برداروں کی ہوتی تو دنیا میں امن و سکون کی فضا سازگار ہوتی۔ لیکن
عملی طور پر عیسائی بھی عفو و درگزر سے کام نہیں لیتے اور انتقامی کارروائیوں میں حد
سے تجاوز کر جاتے ہیں اور ایسا لگتا ہے کہ "There was only one Christian
ever borned in this world, the Christ- at the cross"

سوال یہ ہے کہ اگر دنیا کا تمام ادب، استعارات، تلمیحات اور دیو مالائی
کہانیوں کی روشنی میں انسانوں کے ذہنی اتحاد کا ثبوت فراہم کرتا ہے اور اگر انسانی
تمدن اور تخیل کی ہمعصر روداد کی گذشتہ پانچ ہزار سالہ تاریخ یا تفصیل کسی حد تک
بائبل میں قلم بند کر دی گئی ہے تو پھر ہم بائبل کو انسانی تخیل کی حیرتناک داستان کے
طور پر ایک ادبی ورثہ کیوں نہ تسلیم کر لیں کہ بائبل پر اکثر معاندانہ تنقید God is

dead sysndrom (نفی خدا کی بیماری) کی وجہ سے ہوئی ہے۔ پروٹسٹنیٹ کے علم برداروں نے اس کے شاعرانہ انداز اور قانونی باتوں کو الگ الگ خانوں میں رکھ دیا ہے۔ پھر رومانی دور والوں نے اس تفریق کو غیر عقلی سمجھ کر رد بھی کر دیا ہے مگر ہر تحریر کا اپنا انداز ہوتا ہے۔ جس کے اثر سے پڑھنے والے کے ذہن میں اسی انداز کا خاکہ یا سانچہ بھی (Anti Type) بن جاتا ہے۔ لہٰذا تمام عیسائی فرقے کے لوگ اپنے آپ کو بائبل کے تمثیلی سانچوں میں ڈھالنے کی کوشش کرتے ہیں، حالانکہ اس کی صحیح تفسیر، اسلوب اور زبان پر اس طرح غور کرنے میں مضمر ہے کہ ان کا رخ عقائد کی طرف نہ ہو بلکہ انسانوں کے باہمی سلوک بلکہ حسن سلوک کی طرف ہو، کیونکہ یہیں سے وسعت نظر کا مقام شروع ہوتا ہے۔

آسمانی صحیفے نازل ہوتے رہے ہیں اور اس کا سلسلہ قرآن پاک پر ختم ہوتا ہے۔ کوئی مقدس کتاب ہو، اپنے عہد میں بلند ترین عظمت کے ساتھ ہی جلوہ گر ہوتی ہے کہ جس طرح قرآن پاک، عربی کی خوبیوں سے آراستہ ہے، اسی طرح جہاں جہاں اسلام کی تبلیغ ہوئی، وہاں وہاں عربی سے قربت بھی ہوئی کہ مسلمانوں کو عبادت سے معاشرے کی اصلاح تک، ہر قدم پر، عربی کی ضرورت ہوتی ہے کہ احادیث بھی عربی میں ہی ہیں مگر تالمود (موسیٰ کی تعلیمات) کے بابت یہ کہا جاتا ہے کہ یہ پرانی عربی یا عبرانی کے توسط سے سمجھی جاسکتی ہیں، مہاتما بدھ کے بابت یہ بھی کہا جاتا ہے کہ اس وقت، پالی، پراکرت اور سنسکرت تین مختلف زبانیں رائج تھیں اور یہ بات بھی قابل غور ہے کہ قرآن پاک میں جہاں انبیائے کرام کے اسمائے گرامی مندرج ہیں، وہیں ''ذوالکفل'' کا لفظ یا لسانی اشارہ ملتا ہے۔ عربی میں حروف تہجی کے اعتبار سے ''پ'' نہیں اور ''پ'' کی جگہ ''ف'' ہو جاتا ہے یعنی ایک

قیاس یہ بھی ہے کہ یہ ''ذوالکپل'' کی طرف اشارہ ہے یعنی صاحب کپل یعنی ذرا واضح طور پر ''کپل وستو'' کے رہنے والے۔ تحریف اور تناسخ کے مسئلے کو سامنے رکھ کر بھی دیکھیں تو بھی یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہر نبی کی یا ہر پیغمبر کی، اپنی اپنی شریعت ہوتی ہے مگر شرائع یا منہاج بذات دین نہیں بلکہ دین تک پہنچنے کا راستہ ہے اور یہیں سے منہاج کے معنی بھی واضح ہو جاتے ہیں کہ خود مریم کا نام، عیسائیوں میں میری ہے مگر ارمنی میں یہ نام مریم ہے اور خود قرآن پاک میں بھی، جسے میں بطور سند پیش کر سکتا ہوں۔ تمثیلی طور پر بابل کے بادشاہ کا مشیر اپنی غیر معمولی ذہانت سے اور دوسری خوبیوں کی وجہ سے مشہور تھا، اس نے بھی یونانی ادب پر بہت سے اثرات چھوڑے ہیں اور شاید قرآن پاک میں بھی اس کا ذکر یا اس کی جانب لسانی اشارہ ملتا ہے۔ ایلیٹ کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ صرف کیتھولک مبلغ بن کر سامنے آتا ہے اور وہ liberal نہیں Conservative ہے کہ اگر تمام ادیان اور عقائد کی بنیاد ہی انسانیت نوازی پر ہے تو پھر یہ جنگ، مذہب کی بنیاد پر نہیں بلکہ سیاسی مسائل کو یا اقتدار کی خاطر یا پھر استحصال کو، سامنے رکھ کر کی جاتی ہے اور اسے مذہبی رنگ و روغن لگا کر پیش کیا جاتا ہے اور انجام یہ ہے کہ "Men have enough religion to hate but not enough to love" شاید یہی سبب ہے کہ ''مابعدالطبیعاتی رجحان'' اور مثالیت پسند فلسفے کی عالمی تحریک اور ''جدیدیت'' کی یلغار کے باوجود حیات اور کائنات کی ارتقا پذیر قوتیں کوئی بند باندھنے میں کامیاب نہ ہو سکیں کہ وقت ان تحریکات کو روندتا ہوا آگے بڑھتا چلا گیا اور ''مابعدالطبیعات'' اور ''جدیدیت'' کو سماجی فعل کی حیثیت سے وہ اہمیت حاصل نہ رہی جو ابتدا میں تھی اور یہیں پر مابعدالطبیعات کے حوالے سے یہ طنزیہ فقرہ بھی دلچسپ ہی ہو جاتا ہے کہ "As in

the nights all cats are grey, so in the darkness of the metaphysical criticism, all cause are obscure" ظاہر ہے جس طرح رات کے گھنگھور اندھیرے میں، ہر بلی سیاہ یا بھورے رنگ کی لگتی ہے اسی طرح مابعدالطبیعاتی رجحان کی رو سے ہر بات مبہم ہو جاتی ہے اور یہی دردناک ابہام ایلیٹ کے یہاں بھی ہے۔ اصل یہ ہے کہ Meta Physics صرف ارسطو کے کتابوں کو قرینے سے رکھنے کی وجہ سے وجود میں آتا ہے کہ لائبریری میں الماری کے اوپری خانے میں جو کتابیں رکھی گئی تھیں وہ دراصل دنیاوی معاملات اور مسائل سے الگ موضوعات پر تھیں۔ یعنی انگریزی میں Beyond this physical world جو کتابیں تھیں وہی اوپری یا بالائی خانے میں رکھی گئی تھیں مگر فلسفیانہ افکار، عقلی اور ادراکی کاوشیں، ادبیات سے قربت نہیں رکھتی ہیں۔ اس لیے کہ ادب انسانی مسائل اور ارضی معاملات ومسائل کو لے کر چلتا ہے اور کسی سطحی تشابہہ اور تماثل سے جو اتفاقیہ امر ہے، کلیہ نہیں بن سکتا۔ میں یہاں ولیم بلیک کا ذکر کروں گا جو میری رائے میں صائب اور موزوں ہے۔ بلیک کا خیال یہ ہے کہ خدا اور انسان، تخیل کی قوت سے باہم منسلک ہیں اور اس طرح ادب جو کہ انسانی تخیل کی معراج ہے، زندگی کی سب سے بڑی حقیقت ہے، اسی لیے شیخ سعدی کا یہ قول اہم ہے:

شاعری جزویست از پیغمبر

مسیحی عقائد سے الگ ہو کر، یہ بھی دکھانا ضروری ہے کہ ایلیٹ کے کیتھولک ہونے کا ہرگز یہ مفہوم نہیں کہ عیسائیوں میں پروٹسٹنیٹ نہیں ہوتے اور جس طرح پروٹسٹنٹ اور کیتھولک عقائد مختلف ہیں اسی طرح ایلیٹ کی ایک نظم کا یہ مشہور مصرع ہے کہ "April is the cruelest month" مگر بات صرف یہ ہے کہ بقول

ایلیٹ اپریل کے مہینے میں عیسیٰؑ مصلوب کیے گئے تھے۔ اسی لیے اپریل ظالم ترین مہینہ ہے مگر وقت کو ظالم کہنا، دراصل خام خیالی ہے کہ وقت تو مظہرِ صفت خداوندی ہے اس لیے کہ ہر کام کا وقت مقرر ہے اور ہر لمحے میں، مصلحت ایزدی بھی یقیناً ہے اور اگر خدا کی ذات ہی عظیم ترین ہے (جو کہ واقعی سچ ہے) تو پھر میری رائے میں ہستی کی ایک ہی حقیقت ہے اور وہ ہے خدا کی ذات، ہر جگہ بلکہ خود ہر فرد میں یا ہر فرد کے ساتھ ساتھ موجود بھی ہے۔ سوال یہ ہے کہ آفرینش کا راز ہمیں معلوم ہی نہیں؟ ہم کہاں سے آئے ہیں اور ہم کہاں جا رہے ہیں؟ زندگی کی یہ دار و گیر کیا ہے؟ انسان زندگی کی اس بھول بھلیاں میں ایسا مایوس اور دل گرفتہ کیوں ہے؟ بقول عمر خیاؔم:

دورمی کہ دروآمدن و رفتن ماست

او را نہ ہدایت نہ نہایت پیداست

کس می نزند دریں معنی راست

کیں آمدن از کجا در فتن بکجاست

حافظ کا بنیادی مفروضہ یہ ہے کہ ہر شخص انجام کار، اپنی سزا کو پہنچ جاتا ہے اور اسی دنیا میں جزا اور سزا سب کچھ بدلی ہوئی شکل میں ہے کہ خدا، بادشاہ اور گدا کے ساتھ یکساں سلوک کرتا ہے۔ انبیائے کرام مستثنیات میں ہیں اور ان کا ہر عمل مصلحت ایزدی سے وابستہ ہے اس لیے وہ باز پرس کے دائرے سے باہر ہوتے ہیں اور اسی لیے حافؔظ کے یہاں وحدت پر بے حد زور رہا ہے، وہ کثرت عالم، اختلاف ادیان وغیرہ جیسے مباحث سے انکار کرتے ہیں اور حیلہ اور تذویر سے قطعیت سے انکار، ان کا شعار رہا ہے اور ریاکاری کی مخالفت بلکہ مذمت بھی انھوں نے زور و شور

سے کی ہے:

آتش زرق و ریا، خرمن دیں، خواہد سوخت

حافظ ایں خرقہ پشمینہ بینداز و برد

اب مسئلہ صرف اختلاف ادیان کا ہی نہیں کہ جس طرح خارجی دنیا میں اندھیرے اور اجالے ساتھ ساتھ چلتے ہیں، اسی طرح داخلی دنیا میں بھی تاریکی اور روشنی دونوں ہی ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ یہ دونوں خصوصیات دراصل یہ دو کیفیات ہیں، جہالت اور علم، ہدایت اور گمراہی، تخلیقی اور تنظیمی قوتیں اور تخریبی قوت، قدیم اور جدید، قدامت پسندی اور انقلاب وغیرہ، یہ دونوں باتیں بظاہر ایک دوسرے کی ضد معلوم ہوتی ہیں مگر دراصل یہ لازم وملزوم ہیں کہ ایک نہ ہوتو دوسرے کو سمجھنا ممکن نہیں اور انہیں دونوں کے باہمی عمل اور تعامل سے دنیا چلتی ہے کہ بدنظمی اور انقلاب کے بعد، تنظیم اور باقاعدگی وجود میں آتی ہے لیکن جب منظّم اور باقاعدہ نظام حیات بہت عرصے تک چلتا رہتا ہے تو پھر ایک بغاوت وجود میں آتی ہے یعنی حقیقت بذات خود متحرک ہے اور بدلنے لگتی ہے کہ "The reality is known only when the reality changes" ہم صرف تبدیلیوں کو دیکھتے ہیں، حقیقت کو نہیں اس لیے کہ حقیقت تغیر پذیر ہے۔ بقول اقبال:

ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں

سوال یہ ہے کہ کیا حقیقت کی بنیاد، بدی پر ہے؟ کیا ہابیلؔ کی مظلومیت کے لیے ہمدردی لغو ہے؟ کیا قابیلؔ کے مردود اور ملعون ہونے میں ایک لطف ہے؟ کیا مردانہ حسن کا مکمل ترین نمونہ شیطان ہے؟ کیا عفو و درگذر کی راہ صحیح نہیں؟ دوستووسکی کی مشہور تخلیق The Brother Karmazov میں Ivan کا آخری سوال بھی یہی ہے:

"Can you find forgiveness in your heart for all crimes? Can you for give Wanton's cruelty, the torturing and killing of innocent children?"

سوال تو سیدھا سا ہے مگر جواب بہت مشکل ہے کہ آسان سوالات ہی الجھا دیتے ہیں، ورنہ مشکل کیا ہے؟ شاید ہمارا عہد ہی ایک مشتر کہ احساس جرم میں الجھا ہوا ہے۔ معاشی مقابلے ہوں کہ جنگی قوت کا موازنہ، افراطِ زر کا مسئلہ ہو کہ ایشیائی مما لک کی زبوں حالی اور اس کے بالمقابل مغربی اقوام کی اجارہ داری اور بالا دستی ہو۔ انفرادی سطح سے ملکی اور عالمی سطح تک، ہر جگہ استحصال کی شکلیں بدل بدل کر ہمارے سامنے ہیں کہ ہر زر پرست معاشرے کی داخلی گہری ساخت، جوں کہ توں برقرار ہے، صرف خارجی ڈھانچے میں تبدیلی ہوئی ہے مگر ہر جگہ نظریہ سازی کا عمل بھی چل رہا ہے اور ہر فلسفہ یا نظریہ، مخالفین کی پسپائی کے لیے نظریاتی حربے کے طور پر استعمال ہو رہا ہے کہ کبھی علم اور عقل سے، گمراہی پھیلائی جاتی ہے اور یہ بھی سچ ہے:

علم رابر، تن زنی مارے شود
علم رابر، دل زنی یارے شود

سوال صرف یہ ہے کہ اس نار کو نور میں کیسے بدلا جائے؟ انتقامی کارروائی کی جگہ عفو و درگذر کے جذبے کیسے کارفرما ہوں؟ مذہب اور نسل کی یہ خلیج کیسے پاٹی جائے؟ ''مہالکشمی کا پل'' ہمارے لیے محبت کا پل بنے اور لفظوں کا پل ٹوٹ نہ جائے۔ غرض امن کی راہ، عفو و درگذر کا لائحہ عمل اور انسان دوستی کا کوئی تو راستہ نکلے؟ کیا ایسا ہو سکتا ہے؟

مِتھ اور آرکی ٹائپ

ایک مقدس کتاب یا آسمانی صحیفہ بلند ترین عظمت کے ساتھ ہمارے سامنے آتا ہے اور نزول کے ساتھ شانِ نزول کی بھی اہمیت ہوتی ہے۔ تمثیلی طور پر قرآنِ پاک عربی زبان کی خوبیوں سے آراستہ ہے اور جہاں جہاں اسلام پہنچا وہاں وہاں عربی زبان اپنی تمام تر خوبیوں اور تمام تر محاسن کو لے کر پہنچی۔ اسی طرح تالمود (موسیٰ کی تعلیمات) بھی عبرانی یا پرانی عربی میں ہیں یا سمجھی جاتی ہیں۔ عیسائی بھی گرچہ شروع میں یونانی ترجموں سے استفادہ کرتے تھے لیکن پندرہویں صدی میں مارٹن لوتھر کی تحریک سے عبرانی کی تحصیل مغرب میں شروع ہوئی اور لوتھر کی جرمن انجیل کے ساتھ انگریزی انجیل Authorised Version فصاحت کا اعلیٰ نمونہ بن کر ظاہر ہوگئی۔ یہاں سے ہم انگریزی ادب اور انتقادیات کی باریکی میں اگر جائیں تو بہت سی باتیں عقائد سے وابستہ ہوسکتی ہیں۔ تمثیلی طور پر شیکسپیئر کا مشہور ڈرامہ Julius Ceaser یوں دیکھئے کہ

Let me have men about me that are fat
Sleek headed men are such as sleep o'nights
Yond Cassius has a lean and hungry look
He thinks too much, such men are dangerous

(Julius Ceaser, Act I, Scene ii)

یہ عیسائیوں کا بہت پرانا عقیدہ (Age old belief) ہے کہ فربہ اندام (Fat men) اچھے اور قابل وثوق ہوتے ہیں۔ یہاں ایک مفروضہ تو ہے مگر درست نہیں کہ جو لوگ بہت سوچتے ہیں خطرناک ہوں گے...... ایسا بھی نہیں۔

ہر تحریر کا اپنا انداز ہوتا ہے جس کا اثر پڑھنے والوں کے ذہن میں اسی انداز کا خاکہ یا سانچہ (Anti type) بن جاتا ہے۔ لہٰذا تمام عیسائیوں نے خود کو بائبل کے تمثیلی سانچوں میں ڈھالنے کی کوشش کی حالانکہ اس کی صحیح تفسیر اسلوب اور بیان پر اس طرح غور کرنے میں مضمر ہے کہ ان کا رخ عقائد کی طرف نہ ہو بلکہ انسانوں کے باہمی حسن سلوک کی طرف ہو کیونکہ یہیں سے وسعت نظر کا مقام شروع ہوتا ہے۔

میں الفاظ، تلمیحات، علامات اور استعارات کے پس منظر کو جاننے پر اس لئے زور دیتا ہوں کہ حُسن کی مسرت سے اخلاق اور اصولوں کے حُسن کی مسرت بھی حاصل ہوتی ہے اور پھر اللہ جمیل و یحب الجمال (بیشک اللہ حسین اور جمیل ہے اور حسن و جمال سے محبت کرتا ہے) کہ فارسی میں بھی حسن کا ایک تصور ملتا ہے۔ بقول حافظؔ:

اگر آں ترک شیرازی بدست آرد دل مارا
بخال ہندوش بخشم سمرقند و بخارا، را
من از آں حسنِ روز افزوں کہ یوسفؑ داشت، دانستم
کہ عشق از پردۂ عصمت بروں آرد زلیخا را

نمود و نمائش کے عقیدے میں ایک خاص قسم کی جارحیت پوشیدہ ہوتی ہے۔ جیسا کہ کہیں سوئفٹ نے لکھا ہے کہ (انسان جس قدر مذہب کو ایک دوسرے سے نفرت کرنے میں لگاتا ہے، اس قدر محبت کرنے میں نہیں لگاتا)

(Men have enough religion to hate but not enough to love)
مینار بابل بخت نصر نے ٦٠٠ قبل مسیح میں بنوایا تھا، اس مینار بابل کی تعمیر ہی زبانوں کے انتشار کے باوجود اس امید پر اٹھائی گئی تھی کہ مستقبل میں ایک منزہ اور پاکیزہ ذریعۂ اظہار و زبان وجود میں آ جائے گی۔ اسی کوشش میں تعمیری ڈھانچہ بنیادی حقائق کے خاکوں سے زیادہ اہمیت حاصل کر گیا۔ لیکن سچائی یہی ہے کہ انسانی ذہن عقائد اور تشکیک کے قلعوں کو توڑ کر، باہمی وسعت نظر کی طرف بڑھنا چاہتا ہے۔ اس لحاظ سے تشکیک کو عقائد اور ایمان کا دشمن نہ سمجھ کر، یوں بھی دیکھا جا سکتا ہے کہ پختہ عقائد و ایمان کی اصل دشمن تو وہ بے حسی ہے جو انسان کو غور و فکر سے، تجسس و آگہی سے بے نیاز کر دیتی ہے۔ اگر چہ موت کی منزل تشکیک کو فنا کر دیتی ہے۔ ملٹن کے خیال میں کوئی بھی تاریخی انقلاب ناکام اس لیے ہو جاتا ہے کہ انسان اپنے گرد مذہبی اور معاشرتی گنبدوں کے حصار بنا کر اندیشوں کے گھروندوں کو بڑھائے جاتا ہے اگر بائبل کو تحریف کی بحث سے الگ ہو کر، انسانی زندگی کا منشور بنایا جاتا ہے تو اندیشوں کے یہ حصار ٹوٹ کر پاش پاش ہو جاتے اور اصلی روشنی اور ہوا، اندر آ جاتی کہ گناہِ آدمؑ اصل میں اسی خدا سے امداد و اعانت کے طلب گار انسان کی خصوصیت یا کیفیت ہے جس سے کہ وہ نافرمانی کر چکا ہے اور پشیماں ہے۔

بہر حال! ہم خود کو جاننے کی کوشش میں جب ماضی پرستی کے عمل سے گزرتے ہیں تو ہماری ملاقات ہوتی ہے ازمنہ قدیم کے اساطیر سے — اور آڈیپس پھر سے زندہ ہوگا کہ نہیں؟ الکٹر (Electra) اور ایروز (Eros) کی تجدید نو ہوگی کہ نہیں؟ ہماری جڑیں کہاں ہیں؟ اور پھر آخری مرحلہ ہے تھانٹوز (Thantos) جو موت کی علامت ہے۔ اور کوئی بھی مرنا تو چاہتا نہیں اس لیے کہ زندہ رہنے کی

خواہش تو ہے ہی۔ لیکن سوکھی ہوئی بے جان ہڈیوں کا ڈھانچہ اور کھوپڑی کا خوف یا تاثر انسان کے لاشعور میں بیٹھا ہوا ہے جس سے فرار مشکل ہے مگر متھ (Myth) کی تخلیق میں، موت کا تصور، بہر حال! بنیادی تصور ہے— جو بہر حال انجام ہے۔

یونگ کا قول ہے: ''متھ دراصل ایک نسلی نفسیات ہے جو منتقل ہو کر یا شکل بدل کر، ذہن شاعر تک رسائی حاصل کر لیتی ہے۔'' اس طرح متھ سے چلئے تو بقول یونگ (Yung) کسی بھی آر کی ٹائپ (Arche type) کی جستجو اصل میں ادب کی انتھروپولوجی (Anthropology) ہے کہ اس کی اساس، متھ پر اور منتر (Rituals) پر اور لوک داستانوں (Folk tales) پر ہے اور تمام تر اسالیب یہیں سے جوڑے جاسکتے ہیں جن کی تلاش اور وجہ (Cause) ہی آر کی ٹائپ ہے پھر کچھ نقاد متھ کا تعلق کتھارسس سے جوڑتے ہیں۔ یہاں آپ کی ملاقات چیس (Chase) سے ہوگی جس کا خیال یہ ہے کہ انسانی نسل، غیر انسانی طاقتوں کی وارث ہے کہ یہ غیر انسانی قوتیں ازمنہ قدیم سے پنجروں میں قید تھیں لیکن مسیحیت نے ان کی بھی پرورش کی اور ان کی بہیمیت کو اور ان کے غیر انسانی مزاج کو توازن اور اعتدال بخشا۔ مگر اب پنجرے ٹوٹنے لگے ہیں اور جانور بھاگنے لگے ہیں۔ اور یہی مفرور جانور، لاشعور انسانی میں چھپ کر بیٹھ گئے ہیں۔ ہنری جیمس (Henry James) نے کہیں The Beast in the Jungle میں لکھا ہے:

"We must do with the beast, flush it from the Jungle so that it may be captured in the texture of our aesthetic experience and bent to our will"

برسبیل تذکرہ ہی سہی، مگر رچرڈز (Richards) نے The Waste Land پر لکھتے وقت یہ بات بھی لکھی تھی کہ یہاں شاعری عقائد (Belief) میں

پیوست ہوکر رہ گئی ہے۔ لیکن Chase کے اس مفروضے کے پیش نظر شاعری عقائد
سے بالکل الگ ہوتی ہے اور بقول اس کے ایسا کبھی تھا بھی نہیں۔ لیکن Chase
صرف ایک سوال سے گریز کر کے نکل گیا کہ بالآخر آج کا انسان متھ میں پوشیدہ
قوتوں سے کس طرح فائدہ اٹھا سکتا ہے؟ ازمنہ قدیم کی ان داستانوں کو حقیقت میں
کیسے بدلا جائے؟ خواب اور حقیقت کا فرق کیسے مٹایا جائے؟ ناول افسانہ اور
شاعری اگر Past Guided ہوں اور صرف ماضی کی ماضیت (Pastness of
past) میں جلوہ ریزی کرے اور ان میں ماضی کی حالیت (Presentness of
the past) کا کوئی گزر نہ ہو— تو پھر Future directed کوئی بھی تصور ہوگا
ہی نہیں— کہ ہم نہ تو ماضی کو چھوڑ سکتے ہیں اور نہ حال کو یکسر نظر انداز کر سکتے ہیں۔
اور ان کے درمیان ارتباط نہ ہو تو پھر ہم کیا کریں؟ آخر کیا؟

اگر متھ کا تعلق ہم امیجری (Imagery) سے جوڑیں جو کہ بہت حد تک ہے
بھی تو پھر جس طرح متھ امیجری سے وابستہ ہے، اسی طرح امیجری، زبان کی صوتی
علامتوں سے مگر دیکھنے والی بات تو یہ ہے کہ شاعری، افسانہ نگاری یا ناول نگاری،
زبان سے اس حد تک وابستہ اور پیوستہ ہے کہ سارا کا سارا حسن اسی زبان میں پوشیدہ
ہے جس میں وہ تخلیق کی گئی ہے اور اسے کسی دوسری زبان میں ترجمہ کرنے سے حُسن
زائل ہو جاتا ہے لیکن امیجری بڑی بے تکلفی سے کسی بھی دوسری زبان میں ترجمہ کی
جا سکتی ہے اور اس سے نہ تو مفہوم پر کوئی اثر ہوتا ہے اور نہ ہی امیجری کو کسی قسم کا کوئی
ضرر پہنچتا ہے۔ ذرا سا شاعری اور افسانہ نگاری کی گہرائی میں آیئے کہ شاعری
اور افسانہ نگاری میں امیجز تو ہوتے ہیں لیکن اس کی مثال ایک ایسی فوٹوگرافک
فلم (Photographic film) کی ہے جہاں ایک خودکار آواز کی مشین

(Automatic Sound Machine) کی مدد سے، منتخب شدہ اور (Adjust) کر کے اظہار ہوتا ہے۔

فرائڈ نے خواب کے بارے میں ایک بات کہی تھی کہ خواب یاد نہیں رہتے اور جو کچھ یاد رہتا ہے وہ تو ٹکڑوں میں ہوتا ہے، ٹوٹا ہوا، بکھرا ہوا اور اس کی نوعیت ایک ایسی کہانی کی ہوتی ہے جو کہ واقعی Distorted ہے کہ اگر خواب ہی کو ایک تجربہ تسلیم کرلیا جائے تو پھر وہی سوال سامنے آتا ہے کہ اس تجربے کا فنی اظہار کیسے ہو؟ یا اس کی فنی ترسیل کیسے کی جائے؟ کہ ترسیل، اظہار یا ابلاغ یا جو بھی نام اسے دیں — فن کے لیے ناگزیر ہے۔ لیکن ترسیل کے لیے ہم ایک خاص قسم کی کیفیت سے یا خاص قسم کے تخلیقی مرحلے سے گزرتے ہیں کہ یہ کیفیت ٹرانس (Trans) سے مشابہ ہوتی ہے۔ (حالانکہ ٹرانس کی کیفیت بھی لکھنے والے یا فنکار کے ذہنی، جسمانی اور طبعی حالات اور ماحول پر منحصر کرتی ہے) مگر ٹرانس کی کیفیت ہو ہی جائے تو بھی ہوگا کیا؟ سوا اس کے کہ خواب کے تمام تر امیجز یادداشت (Memory) سے الفاظ حاصل کریں گے لیکن تب تو الفاظ کے انتخاب کا مسئلہ ہوگا ہی۔ مقناطیس (Magnet) کی طرح یادداشت لوہے کے ذرات (Iron particles) کو الگ کرے یعنی الفاظ کے ڈھیر سے، مناسب اور موزوں الفاظ منتخب کرے اور اس کی مناسب نشست کا لحاظ کرے، جیسے کہ خس و خاشاک کے ڈھیر سے مقناطیس (Magnet) صرف اور صرف لوہے کے ذرات کو نکال لیتا ہے — مگر کیا یہ شعوری عمل نہیں؟ اگر نہیں تو پھر اور کیا ہے؟

پھر تخیلات کی کارفرمائی کو یکسر نظرانداز تو کیا نہیں جاسکتا کہ علم کی کمی وہیں سے پوری ہوتی ہے کہ جہاں جہاں معلومات میں خلا ہوتا ہے وہاں وہاں ہم تخیل

سے کام لے کر اس خلا کو پُر کر لیتے ہیں۔ تخلیقی مراحل کو صرف خالق ہی جانتا ہے کہ کہیں کہیں فنکار صرف ایک ذریعہ یا واسطہ ہے اور فن کی ہیئت کبھی کبھی موضوع کی زائیدہ اور پروردہ بھی ہوتی ہے اور جیسے جیسے ہم ہیئت کی جستجو کرتے ہیں ویسے ویسے آرکی ٹائپ سے قریب تر ہوتے چلے جاتے ہیں۔

داستانوں کے آرکی ٹائپ کی جستجو کرنے والے یہ بھی سمجھیں کہ آرکی ٹائپ کی از سر نو تخلیق (Re-Creation) سہل نہیں کہ افسانوں یا ناولوں میں الٹ پھیر کر کے کم وبیش وہی باتیں مل رہی ہیں کہ تمام تجسیمی علامتیں، ہماری علامتیں نہیں اور اردو ادب نے کوئی متھ دریافت نہیں کی ہے کہ مہاتما بدھ کے دور میں نوحؑ کے دور میں، موسیٰ کے دور میں ادب کا وہ حصہ جہاں Archetype Projection ہوا ہے، اردو اور فارسی میں ملنے سے رہا کہ مہاتما بدھ کے دور کی زبان سنسکرت ہی نہیں پالی اور پراکرت بھی ہے، پھر عبرانی، لاطینی مختلف زبانیں ہیں — اور اردو زبان اور ادب کو اپنی حد تو مقرر کرنی ہوگی کہ ہم حدود سے تجاوز نہیں کر سکتے۔ تناسخ کے مسئلے کے علاوہ میں یہ بھی کہوں گا کہ ازمنۂ قدیم کی اساطیر اور تجسیمی علامتیں مذہبی نہیں ہوں گی بلکہ تہذیبی ہوں گی یا Parochial ہوں گی۔ یونگ (Yung) کے مقلّدین شاعری میں بار بار آنے والی شعری امیج اور علامات کی صدائے بازگشت سنتے ہیں کہ نہیں مگر اسے ایک اجتماعی لاشعور سے وابستہ تو کر ہی دیتے ہیں مگر کیا یہ امیجز (Images) ہیں اور اگر ہیں تو Primordial ہیں کہ Semi Primordial ہیں؟ قبائلی زندگی اور قبائل کی تحقیق (Tribal research) کیا ان افسانہ نگاروں کو مکمل طور پر ہے؟ ذرا فرائیڈ اور یونگ کے درمیان یہ فرق بھی دیکھئے:

"The differences between the two schools

(of Freud and Jung's) lies in Jung's belief, but a synthetic or creative function does pertain to the uncoseious-that within the fantasies arising in sleep or in waking life there are present indications of new directions or modes of adaption which the reflective self, when it discerns them, may adop and follow with some assurance that along these lines, it has the backing of unconscious energies."

(Archetypal Patterns, Bodkin pp.73)

یہ اقتباس بے حد اہم اور فکر انگیز ہے کہ فرائڈ اور یونگ کے نظریات میں حالانکہ نمایاں طور پر فرق تو نظر آ رہا ہے مگر مماثلت کے کچھ پہلو بھی ہیں مگر فن کی سطح تک آنے سے پہلے ایک اور لطیف نکتہ دیکھیں کہ ہائی من کے قول کے مطابق، غیر منطقیت کو شاندار بنا کر پیش کرنا، نسلی یادداشت اور ایسی چیزوں کو سامنے کر دینا، نازیوں اور فاشزم کے علم برداروں کو اچھا لگا تھا اور یونگ اسی لیے، ان لوگوں کی رائے میں زیادہ پر کشش تھا۔ ثبوت کے طور پر یہ حوالہ بھی دیکھئے The armed Vision, S.E.Hyman pp.454 میں نے اخلاقیات اور انسانیت نوازی کی نصیحت کو تنقید کے دائرے میں، یہاں پر، اس لیے نہیں لیا کہ تخریبی رجحانات کو یکسر نظر انداز کر کے چلنا ممکن نہیں کہ اس سلسلے سے ایک پتے کی بات یہ بھی ہے کہ

"If there be a God, man's immorality is certain, if not, immorality would not be worth having." Brightman

سائنس کی ترقی کا وہ 'عفریت' جسے انسان نے خود تخلیق کیا ہے اس کے قابو

سے باہر ہے اور کشاں کشاں اسے موت کے دروازے پر لے آیا ہے۔ شاید ہم اپنے آپ سے ہی جھوٹ بول رہے ہیں، اپنے آپ کو ہی دھوکہ دے رہے ہیں کہ آج کے دور میں سب قدریں فرضی ہو کر رہ گئی ہیں یا پھر عارضی ہو گئی ہیں کہ اصل بات شاید یہ ہے کہ جس طرح خارجی دنیا میں اندھیرے اور اجالے ساتھ ساتھ چلتے ہیں، اسی طرح داخلی دنیا میں بھی تاریکی اور روشنی ساتھ ساتھ ہیں کہ یہ وہ خصوصیات تو دراصل دو کیفیات ہیں۔ علم اور جہالت، ہدایت اور گمراہی، تخلیقی اور تنظیمی قوتیں اور سازشیں یا تخریبی کارروائیاں کہ یہ دونوں باتیں بظاہر متضاد نظر آتی ہیں، جب کہ اصل میں یہ لازم و ملزوم ہیں، ایک نہ ہو تو دوسرے کو سمجھنا بھی ممکن نہیں کہ انہیں دونوں کے عمل اور تعامل سے دنیا بدلتی ہے۔

سوال یہ ہے کہ کیا حقیقت کی بنیاد بدی پر ہے؟ کیا آدم خاکی کا زوال خود خدا کی تخلیق کا زوال ہے اور کیا تب یہ تخلیق کائنات اقدار کے زوال کا بین ثبوت ہے؟ کیا ہابیل کی مظلومیت کے لیے ہمدردی لغو ہے؟ کیا قابیل کے مردود اور ملعون ہونے میں ایک لطف ہے؟ کیا مردانہ حسن کا مکمل ترین نمونہ شیطان ہے؟ کیا منفی قوتیں ہی غالب ہیں اور مثبت مغلوب؟ یہ ایک ناحل شدہ تناؤ (Unresolved Tension) ہے جو اکثر اساطیر میں عمل تنویم (Hypnotism) کے سہارے سکون پا رہا ہے۔ اگر یہ تناؤ دور ہو جائے تو ایک آئیڈیالوجی (Ideology) کی جیت تو ہوگی مگر تمام فنکاروں اور فن پاروں کی تخلیقی فکر کی شکست بھی ہوگی۔ نیند اور موت یہی دو باتیں ہیں جہاں کسی ناحل شدہ تناؤ (Unresolved Tension) کو دور کیا جا سکتا ہے کہ آئیڈیالوجی، ذہن کی موت سے کم نہیں اور جو لوگ ایک ایسی آئیڈیالوجی کے زیر اثر متحرک رہتے ہیں وہ ایک

طرح سے دیکھئے تو مشی فی النوم (Somnambulism) کے شکار رہتے ہیں۔ اقبال بھی اس ناحل شدہ تناؤ کے زیر اثر اہرام مصر کی سپاٹ، پتھریلی دیواریں، جو ترچھی اٹھی ہوئی ہیں اور ایک تکون بنا دیتی ہیں، دیکھ کر متحیر ہو گئے اور کہہ اٹھے:

اس دشتِ جگر تاب کی خاموش فضا میں
فطرت نے فقط ریت کے ٹیلے کئے تعمیر
اہرام کی عظمت سے نگوں سار ہیں افلاک
کس ہاتھ نے کھینچی ابدیت کی یہ تصویر

اگر مورخین کی رو سے دیکھیں تو حالانکہ یہ ہے Primitive یا Pre historic ہے مگر اختلاف کے باوجود، بعض مورخین کی رائے میں اہرام مصر اصل میں فرعون نے تعمیر کرائے تھے — جو موسیٰ کا مخالف تھا اور قابل گرفت۔

معاملہ یہاں قدیمی روایات کا ہے یا امتداد زمانہ کے ہاتھوں مدفون حقائق کا، یا اس اجتماعی لاشعور کا جو یونگ کے مقلدین بطور خاص پیش کرتے ہیں یا متھ کا وہ حصہ ہے جو موسیٰ کے دور سے وابستہ ہے یا یہ صرف ایک Archetypal Projection ہے؟ نیا ناقد باد پیاؤں کی حرکات کا محتاج ہے اور وہ ناگزیر سوالات سے گریز کرتا ہے کہ اس کے جوڑ کھلے ہوئے ہیں۔

اگر اجتماعی لاشعور، کسی اجتماعی نظام کی جانب مراجعت کی کوشش قرار پائے تو اس کی شکل کیا ہوگی؟ ہم جس دور سے گزر رہے ہیں اس میں خواہ کوئی بھی اجتماعی نظام ہو، کیا واقعی انسانی قدروں پر مبنی ہے؟ میں اشتراکیت کی بات بھی جوڑ دیتا ہوں کہ وہاں بھی ''گلاس نوس'' اور ''پروسترائیکا'' کا انتظار ہے۔ گورباچوف کے اعلان نامے کے بعد دائیں بازو اور بائیں بازو کے Stigmatised نام سے کوئی بات

نہیں بنتی کہ جو لوگ Fence پر بیٹھے ہیں وہ بھی تذبذب کے عالم سے گزر رہے ہیں:

ہر چند سبک دست ہوئے بت شکنی میں
ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہیں سنگ گراں اور

یہاں ہم ہیں سے مراد وہ معاشرہ بھی ہے، جسے ہم نے ہی بنایا اور وہی ہماری راہ میں سنگ گراں کی طرح حائل بھی ہے اور نفسی فشار میں اس حد تک مبتلا کر رہا ہے کہ فرد تباہ حال ہو رہا ہے اور معاشرہ مستحکم ہوتا چلا جا رہا ہے کہ

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولی برقِ خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا

لیکن ہم ماضی کی طرف لوٹ رہے ہیں کہ شاید احیا پرستی کی متوازی لکیروں کو کہیں نہ کہیں ملتا ہوا دیکھ سکیں اور اس مرحلے میں کہیں نہ کہیں وہ پہلو بھی نکال لیں جہاں ہمیں عظمت رفتہ کی شان و شوکت جلوہ ریز ہوتی ہوئی دکھائی دے — خواہ وہ اہرام مصر ہو کہ Pyramids of Values ہو کہ کچھ اور ہو؟

زیر نظر مضمون میں اختلاف فکر کے باوصف ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ اختلاف فکر کی راہ ہی بالآخر اصابت عمل کی منزل کا تعین کرلے گی لیکن ماضی کی اس طویل داستان میں ہمیں اپنے حال کی جھلک نہیں ملتی کہ میری رائے میں انسان روزِ ازل سے ہی ارتقا کی کوشش میں ہے یہاں تک کہ انسان کی آنکھ نے جب زمین پر سورج کو پہلی بار چمکتے ہوئے دیکھا اسی لمحے سے ارتقا کا عمل شروع ہو گیا اور تب ہی مٹی کی تہوں کو توڑ کر کونپل پھوٹی اور پھر روشنی کے بعد تاریکی، صبح کے بعد شام اور کونپل، پتوں اور پھولوں کے بعد خزاں کا تخریبی عمل سامنے آیا اس لیے جہاں تک

موجودات کا تعلق ہے تو یہ تو بہرحال طے ہے کہ زندگی بذات خود، حرکت سے عبارت ہے اور جمود کا مطلب ہے۔ موت یا عدم موجودگی یا اصحاب کہف کی طرح سیکڑوں برسوں کی نیند یا غشی یا سُکر کی وہ کیفیت جسے ہم سمجھ نہیں سکتے مگر یہ بھی سچ ہے کہ خالق کائنات کے سوا کوئی بھی قوت یا ذی روح جو نظام عالم میں کارفرما ہے، ارتقا کے عمل سے کچھ الگ نہیں کہ یہی اصل کائنات کی روح ہے۔ بقول اقبال:

یہ کائنات، ابھی ناتمام ہے شاید
کہ آ رہی ہے دمادم صدائے کن فیکون

بہرحال! اتمام حجت کے طور پر یہ بھی طے ہے کہ خواب کی ظاہری شکل تو False ہے ہی اور اس میں پوشیدہ ابہام (Obscurity) تک ہمارا گزر ہوتا نہیں؟ تو پھر معنیاتی سطح کیسی؟ اور معیار کا تعین کیسا؟ کہ دو سوالات ہیں۔

(1) What is Means?

(2) What the material consists of?

Fiedler نے بھی متھ کے سلسلے سے تحقیق کی ہے لیکن وہ غیر شخصی شاعری کا منکر تھا۔ بقول اس کے صرف شعری تخلیق اہم نہیں۔ بلکہ اس کا پس منظر اور پیش منظر دونوں ہی اہم ہیں۔ وہ شاعر کی شخصیت کی بات کو پھر دہراتا ہے کہ شعری اظہار کے مختلف طریقوں یا راستوں میں، کوئی مخصوص شاعر، کسی خاص راستے کو منتخب کر لیتا ہے، یعنی وہ مخصوص راستہ جو شاعر کی شخصیت سے عبارت ہے یا پھر شاعر کی شخصیت کا آئینہ دار ہے، ظاہر ہے کہ وہ ایک مخصوص آرکی ٹائپ کو ہی جنم دے گا۔ اس بنا پر شاعر کی سوانح حیات (Biography) کی تمام تر تفصیلات بے حد اہم ہو جاتی ہیں۔ فڈلر (Fiedler) کا نظریہ تو یہ بھی ہے کہ کوئی نظم بھی، بذات خود اہم نہیں، کوئی

شئے نہیں کہ ہر نظم کا تعلق یا رشتہ شاعر کی سائیکی (Psyche) سے ہی نکلتا ہے۔ خود اس کے الفاظ میں یوں دیکھئے:

> "Indeed as in word, the poet composes himself as maker and mask, in accordance with contemporaneous mythos of the artist. And as we all know, it is even possible to be a writer, without having written anything... In the mask of (the poet's) life and the manifold masks of his work, the poet expresses for a whole society... the artist goes forth not to recreate the unconcious of his race but to redeem the unconcious."
>
> —Fidler

یہاں شاعر اپنی نسل کا Redeemer بھی ہے — ایسا ہوتا بھی ہے۔

اب پھر آئیے یونگ (Yung) کی طرف اس لیے کہ متھ کے سلسلے سے جدید تر تنقید کا سہرا یونگ ہی کے سر جاتا ہے تو یونگ (Carl Jung) کا پہلا کارنامہ تو یہ ہے کہ اس نے متھ اور خواب کو بڑی کاریگری سے دو خانوں میں الگ الگ کر دیا ہے کہ اس نے بہت شدت سے پہلے تو یہ بحث کی کہ لاشعوری سطح پر کبھی کبھی وہ ذہانت اور مقصدیت پوشیدہ ہوتی ہے جو شعوری سطح پر بھی نہیں ہوتی پھر یونگ کا نظریہ تو یہ بھی ہے کہ بعض متھ یا خواب کا تعلق کتھارسس سے نہیں ہوتا بلکہ یہ معلوماتی نوعیت کے ہوتے ہیں اور اسی طور سے ہم اپنے بارے میں بھی بہت کچھ جان سکتے ہیں۔ ہر چند کے فرائڈ اور یونگ کے مابین بہت سے اختلافات بھی ہیں۔ تمثیلی طور پر یونگ کے خیال میں تخلیقی مسائل یا تخلیقی مراحل کا تعلق لاشعور سے تو ہے لیکن

خواب میں یا جاگتی ہوئی زندگی میں جو محرکات پائے جاتے ہیں انہیں سے نئی سمتوں کا شعور ابھر کر سامنے آتا ہے جسے فنکار بروئے کار لاتا ہے اور ان راستوں پر چلتے وقت فنکار کی لاشعوری قوت، اس کی پشت پناہی کرتی ہے کہ یونگ نے خواب کی تشریح یا تعبیر کے طور پر کچھ ایسی تنقید لکھی جو رفتہ رفتہ فرائڈ سے بہت مختلف اور نتیجتاً فرائڈ کے بالکل برعکس ہوگئی کہ بقول یونگ فرائڈ جب خواب کو موضوع بحث بناتا ہے تو دراصل وہ خواب کی نہیں، بلکہ خواب میں پوشیدہ یا مخفی اور پیچیدہ ابہام (Obscurity) کی باتیں لکھنے لگتا ہے جب کہ یونگ کی وہی رائے ہے کہ خواب کی ظاہری شکل False ہوتی ہے اس لیے کہ اس کی ظاہری شکل کے پس پردہ گہرے مفاہیم پوشیدہ ہوتے ہیں، جنہیں نہ تو دیکھ سکتے ہیں نہ ہم سمجھ سکتے ہیں حالانکہ بعض خواب ایسے بھی ہوتے ہیں جن کا گہرا Symbolic function ہوتا ہے لیکن وہاں بھی مکمل ترتیب نہیں ہوتی کہ یہی حشر ان نظموں کا بھی ہے جو صرف خوابوں کے سہارے لکھی گئی ہیں۔ بے ربط، بے ہنگم اور بہت حد تک بے معنی— ویسے یونگ نے بعض خوابوں کی تفصیل لکھتے وقت یہ بھی کہا تھا کہ It speaks of religion کہ یہ فقرہ بلیغ ہے— کہ روحانی سلسلوں میں خواب کا رشتہ مذہبی عقائد سے ہوتا ہے۔

بودکن نے عاجز آ کر ایک نیا طریقہ کار اختیار کیا لیکن اس چکر میں پڑ کر اتنی الجھ گئی کہ کئی باتوں پر زور دینے لگی۔ تمثیلی طور پر وہ یہ کہنے لگی کہ وہ علامتیں جو شاعری میں بار بار آتی ہیں، انہیں یکجا کر کے الگ کیا جائے۔ پھر انتھروپولوجی کی رو سے وہ تمام ماخذات کھنگالے جائیں اور قبائلی زندگی کے دور اور اس کے تمام تقاضے سامنے رکھے جائیں۔ پھر مختلف ادیان (Theology) کا مطالعہ کیا جائے پھر یہ دیکھا

جائے کہ کون کون سی علامتیں بار بار آتی ہیں — مگر کوئی بھی خاطر خواہ نتیجہ نہیں نکل سکا۔

قطع نظر اس کے کہ بقول یونگ متھ ایک نسلی نفسیات ہے اور منتقل ہو کر شاعر کے ذہن تک رسائی حاصل کر لیتی ہے — لیکن اس کی کوئی واضح مثال تو نہیں ملتی — رہی بات خواب کی تو کیا ہے کہ خواب میں انسان وہی کچھ نہیں دیکھتا جو اس کی روزمرہ کی زندگی میں ہو۔ اس لیے ممکن ہے کہ متھ ایک ایسا ذریعہ یا واسطہ ہو، جس سے تخیلات (Imagination) تک رسائی حاصل ہوتی ہو اور رہی بات خواب کو منظوم کرنے کی — تو یہ ناکام تجربہ ہربرٹ ریڈ (Herbert Read) نے بھی کیا تھا اور بہت سے شعراء بخوبی واقف ہیں کہ یہ شعبدے بازی بے معنی اور واقعی فضول ہوتی ہے۔ یوں کہنے کو کچھ افسانہ نگار اور ناول نگار اس قسم کی محیرالعقول باتوں کو بے حد طول دے کر پیش کرتے ہیں لیکن فنی سطح پر دیکھئے تو مضحکہ خیز حد تک بے سرے ہو جاتے ہیں۔ الفرڈ مارٹن کے قول کی رو سے جب جب معاشرہ زوال پذیر ہوتا ہے تب تب ہیئت کو بنیاد بنا کر، موضوع اور مواد کو یکسر نظر انداز کر دیا جاتا ہے اور خوش فہمی یہ ہوتی ہے کہ یہی Pyramid of Values ہے — حالانکہ اقدار کا تعین نفسیاتی پیچیدگی سے نہیں ہوتا بلکہ ادبی روایات سے ہی یا پھر ادبی معیار سے بھی ہوتا ہے اور یہ فیصلہ خواب سے نہیں بیداری کے عالم میں ہوتا ہے۔

اگر ہمیں یہ یقین ہو جائے کہ ادب کے ذریعے معاشرے کو ہر قسم کا تحفظ دیا جا سکتا ہے تو پھر یہ بات وہیں سے شروع ہوگی جہاں سے معاشرہ شروع ہوگا یعنی ادب اور معاشرہ لازم و ملزوم ہوں گے کیونکہ انسانی زندگی کے زیر و بم ہی فنکار دیکھ رہا ہے اور مشاہدے اور ذاتی تجربے سے الگ ہو کر لکھنا تو واقعی ایک عجیب و غریب

تجربہ ہوگا کہ شاعری یا افسانہ نگاری صرف ازمنۂ قدیم کی اساطیر سے وجود میں آ نہیں سکتی؟

بہر حال! یہ پیچیدہ موضوع لاینحل ہے اور رہے گا کہ میں ہی نہیں جو بھی اس موضوع میں الجھے گا وہ صرف مسلسل اور متواتر، متضاد نظریات میں الجھتا چلا جائے گا۔ اس لیے صرف اعتراض اور اختلاف نہ کریں بلکہ غور وفکر سے کام لے کر اس گتھی کو سلجھانے کی زحمت بھی گوارہ فرمائیں ــــ کہ میں بھی ساتھ ساتھ چل سکوں۔

آخرالکلام! یہ بھی عرض کردوں کہ انسان کا ذہن بڑا کافر ہے اور شوق کی تھکن پناہیں یا پناہ گاہیں تراش لیتی ہے لیکن اپنی اَنا کا بُت جو اپنی ہی راہ میں سنگ گراں کی طرح حائل ہے، ہمیں کسی بھی کروٹ چین لینے ہی نہیں دیتا۔ پجاری یا پرستار، اس بت کی شکست کی تاب نہیں لاسکتا تو اپنی پرستش یا خودفریبی کے لیے جواز فراہم کرتا ہے ــــ اکثر و بیشتر ناقدوں کی تنقیدی نگارشات اسی پرستش یا خودفریبی کے لیے جواز کی فراہمی کی مختصر یا طویل داستانیں ہیں مگر بہت قبل غالبؔ نے ایک بات کہی تھی:

ہجوم سادہ لوحی پنبۂ گوشِ حریفاں ہے
وگرنہ خواب کی مضمر ہیں افسانے میں تعبیریں

کہ اصل یہی ہے کہ افسانۂ ہستی، کچھ خواب ہے، کچھ حقیقت ہے اور کچھ طرزِ ادا یا طرزِ اظہار یا طرزِ فکر یا طرزِ احساس ــــ کہ فن یہیں کہیں ہے۔

انتظار حسین کی نظریاتی پناہ گاہیں

ہجوم سادہ لوحی پنبۂ گوش حریفاں ہے
وگرنہ خواب کی مضمر ہیں افسانے میں تعبیریں
(غالبؔ)

وہ فن کار جو زندگی کی روزمرہ حقیقتوں سے گریز کرتا ہے جب اپنے گرد و پیش پر سنجیدگی سے نظر دوڑاتا ہے تو پھر اس کی آنکھوں کے سامنے جو افراتفری ہوتی ہے وہ اسے تکلیف دہ معلوم ہوتی ہے اور فن کا حجاب جب زندگی کی حقیقتوں سے ٹکراتا ہے تو وہ حیران اور ششدر ہو کر دیکھتا ہے اور ساکت و جامد ہو کر رہ جاتا ہے اور خوف اور دہشت کے عالم میں جب اسے یہ نہیں سمجھ میں آتا کہ وہ کدھر جائے؟ کہاں بھاگے؟ کس جگہ پناہ گزیں ہو؟ تو پھر وہ ماضی میں پناہ لینے لگتا ہے۔ ایک پرانا جہانِ دیگر جو اس کا ماضی ہے اور خوش فہمیوں سے مزیّن ہے وہ تو گزر چکا ہے۔ اور نیا جہانِ گزراں جو نظروں کے سامنے ہے وہ عذابوں سے بھرپور ہے اور عالم نزع میں گرفتار بھی۔ اگر ان دونوں انتہاؤں (Extremes) کے درمیان کوئی بھی نقطۂ اتصال نہ ہو تو پھر تو نظریاتی پناہ گاہوں کا ہونا لازمی ہے کہ اس عنوان اپنی شناخت تو نکالی جا سکتی ہے اور یہی جستجو ماضی کی سیر کراتی ہے۔ لیکن حال سے خود کو

منقطع کر کے ماضی میں لے جانا اور اپنی شناخت اس طور پر کرانا۔ ایک عجیب سا عمل ہے اور جس طرح یہ طے ہے کہ ہوا کا وہ خوش گوار جھونکا جو چھو کر گزر جائے پانی کا وہ تیز بہاؤ جو جسم کو چھوتا ہوا آگے بڑھ جائے، دوبارہ نہیں آتا، اسی طرح یہ بھی طے ہے کہ تمنا کی بے تابی کے باوجود، زندگی کا وہ لمحہ جو گزر گیا اس لمحے کی باز آفرینی یا بازیافت ممکن نہیں۔ پھر جو بھی تاثرات مرتسم ہوں گے وہ اتنے ذاتی اور انفرادی ہوں گے کہ اس میں کسی اور کی شرکت محال ہے۔ اس لیے کہ کسی اور کے تاثرات کو خود پر مکمل طور پر طاری کر لینا ممکن نہیں — اور ویسے یہ غیر فطری بھی ہے۔

بہر حال! ہم خود کو جاننے کی کوشش میں جب ''ماضی پرستی'' کے عمل سے گزرتے ہیں تو پھر ہمیں ازمنۂ قدیم کی اساطیر سے قربت ہونے لگتی ہے اور پھر ''توہمات'' اور ''اشارات الٰہی'' کی آمیزش سے عجیب سی کیفیت وجود میں آتی ہے۔ کچھ ''بدشگونیاں'' کچھ ''اشارے اور استخارے'' یہ سب مل ملا کر فالِ نیک اور فالِ بد کا فیصلہ کرتے ہیں اور پھر ہم یہ سوچتے ہیں کہ کوئی معجزہ، کوئی کرامت یا پھر کوئی محیر العقول واقعہ ہوگا اور تب سب کچھ خود بہ خود ٹھیک ہو جائے گا جیسا کہ کبھی ہوتا تھا اور اس طرح ہمارے عہد کے سیاسی المیوں کی فکر، وقت کے لگائے ہوئے زخموں کا مرہم، ہماری پستی اور قدروں کا ابتذال اور ہماری قوتوں کا فشار، سب کچھ اسی ذہنی آتش کدے کے نذر ہو جاتا ہے اور ہم یہ سوچتے ہیں کہ آڈیپس پھر سے زندہ ہوگا، الکٹرا (Electra) اور ایروز (Eros) کی تجدید نو ہوگی اور جو لوگ روایت اور ماضی اور نام و نسب کو انسانی نفسیات اور سماجیات کے سلسلے میں بے حد اہم قرار دیتے ہیں۔ یہ وہی لوگ ہیں جو خود کو ایک مخصوص خاندان سے متعلق کرنا اور کروانا ضروری سمجھتے ہیں کہ اس سے انہیں نفسیاتی سکون ملتا ہے اسی لیے یونگ (Jung) کے نسلی تعصّبات

کو قبول کرنے میں ہمارے یہاں آسانی رہی کہ یونگ کے غیر مذہبی تعینات کو مذہب میں شامل کر کے یا مذہبی رنگ دے کر اور نسلی اور تہذیبی علامتوں کو مذہبی علامتیں بنا کر خود کو دوسروں پر فوقیت دینے میں جو آسانی تھی۔ وہ بصورت دیگر ممکن نہیں تھی۔ کچھ یہی حال ان افسانہ نگاروں اور ان نوابوں کا بھی ہے جو جاگیرداری کے خاتمے پر مہمان نوازی کی روایتی شان برقرار رکھنے کے لیے قرض لیتے تھے اور زوال کے بعد ''عزت سادات'' کی دہائی دیتے تھے۔ فکر و نظر کی یہ کنارہ کشی، اجتناب، انحراف اور علیحدگی ہے۔ ایسے لوگ بار بار یہی سوال کرتے ہیں کہ ہماری جڑیں کہاں ہیں؟ اور پھر یہ ہمارے ادب کا مرکزی، بنیادی اور ناگزیر سوال بن جاتا ہے کہ ہماری جڑیں کہاں ہیں؟ اور تب یہ بات سامنے آتی ہے کہ ہجرت مسلمانوں کی تواریخ میں ایک ایسا وقوعہ ہے جو بار بار ہوتا رہا ہے۔ مکے سے مدینے تک اور پاکستانی ادیبوں کی نظر میں ہندوستان سے پاکستان تک۔ لیکن یہ تو بعد کی باتیں ہیں کہ نوحؑ اگر کشتی پر سفر کرتے ہیں تو وہ بھی ہجرت ہے اور آدمؑ نے بھی جنت سے دنیا تک کا سفر تو کیا ہی ہے؟ مگر ہجرت کے اس تجربے نے پاکستانی ادیبوں کو ایک موضوع تو بہر حال دیا ہی ہے اور مقداری اعتبار سے بلکہ ہیئتی اعتبار سے بھی اسے غالب رجحان کہہ لیں تو کوئی مضائقہ نہیں۔ ''آخری آدمی'' اور ''شہر افسوس'' وغیرہ میں ایک گم شدہ دنیا کو پا لینے کی کوشش ضرور ہے۔ لیکن ماضی کی یہ بازیافت اصل میں ایک آوارہ خوشبو کے تعاقب کے سوا کچھ بھی نہیں اس لیے کہ ''وہ جو کھو گئے'' اور ''شہر افسوس'' میں کردار اپنے نام بھی بھول چکے ہیں، نفسا نفسی کا عالم ہے، جان کی امان کا مسئلہ ہے اور فضا میں مایوسی ہے، عدم اعتمادی ہے، لاسمتیت ہے اور زمان و مکان کا فرق بھی مٹ گیا ہے اور اس کا احساس بھی نہیں کہ یہ بے نام لوگ بے چہرہ

ہو چکے ہیں، خاک اور خون میں لتھڑے ہوئے ہیں، تڑپ رہے ہیں اور تباہی کے نقیب ہیں۔ لگتا ہے قیامت آچکی ہے، آسمان روئی کے گالوں کی طرح اڑ جائے گا، پہاڑ سرمہ بن جائے گا، گندھک کے چشمے ابل پڑیں گے اور پھر سب کچھ طوفان نوحؑ میں غرق ہو جائے گا۔ موت کا یہ تصور مگر تھانٹوز (Thantos) کا تصور بھی ہے۔

لیکن تھانٹوز (Thantos) تو موت کا فرشتہ ہے اور یہ طے ہے کہ زندہ رہنے کی خواہش مرنے کی خواہش سے کہیں زیادہ قوی ہوتی ہے۔ اسی لیے تھانٹوز (Thantos) سے یہ گریز غیر فطری نہیں ہے لیکن سوکھی ہوئی ہڈیوں کا ڈھانچہ (Skeleton) اور بے جان اور سوکھی ہوئی کھوپڑی (Skull) کا تصور انسان کے لاشعور کی تہہ میں چھپا بیٹھا ہے جس سے فرار حاصل کرنا ممکن نہیں ہے۔ دیکھنے والی بات تو یہ ہے کہ متھ (Myth) کی تخلیق میں موت کا تصور بہر حال بنیادی تصور ہے اور یہ ہماری تاریخ، شاعری، افسانہ نگاری، ہمارے خوابوں میں اور ہماری جیتی جاگتی زندگی میں بھی یکساں طور پر ہے لیکن جس متھ (Myth) کی تخلیق افسانہ نگار کرتا ہے اس کا تعلق افسانہ نگار کی نفسیات سے بھی ہے اور اسی لیے اس کا نفسیاتی تجزیہ بھی ضروری ہے۔

یونگ (Jung) کا قول ہے کہ ''متھ دراصل ایک نسلی نفسیات ہے جو منتقل ہو کر ذہن شاعر تک رسائی حاصل کر لیتی ہے'' اس طور آرکی ٹائپ (Archetype) کی جستجو اصل میں ادب میں ادب کی انتھرپولوجی (Anthropology) ہے اس کی بنیاد اور اساس، متھ، منتر (Rituals) اور پھر قبائلی داستانوں (Folktales) پر ہے اور تمام تر اسالیب نثر یہیں سے وجود میں آتے ہیں جن کی تلاش اور وجہ (Cause) ہی آرکی ٹائپ (Archetype) ہے۔ پھر کچھ نقاد متھ کا تعلق

کتھارسس (Catharisis) سے جوڑ دیتے ہیں۔ یہاں آپ کی ملاقات Chase سے ہوگی جس کا خیال یہ ہے کہ انسانی نسل، غیر انسانی طاقتوں کی وارث ہے اور یہ غیر انسانی طاقتیں ازمنۂ قدیم سے پنجروں میں قید تھیں لیکن پنجرے اب ٹوٹنے لگے ہیں اور جانور بھاگنے لگے ہیں۔ یہ مفرور جانور انسانی لاشعور میں چھپ کر بیٹھ گئے ہیں اور ہر چند کہ مسیحیت نے ان کی بھی پرورش کی اور ان کی بہمیت اور ان کے غیر انسانی مزاج کو توازن اور اعتدال بخشا مگر بہ اعتبار نتیجہ پنجرے ٹوٹ گئے اور مفرور جانور انسانی لاشعور میں پناہ گزیں ہوگئے۔ اپنی مشہور کتاب (The Beast in the Jungle) میں ہنری جیمس (Henry James) نے یہ بات یوں لکھی ہے کہ:

> ""We must do with "the Beast" flush it from the Jungle so that it may be captured in the texture our aesthetic experience and bent to out will."

برسبیل تذکرہ رچرڈز نے ''ویسٹ لینڈ'' (The Waste Land) پر لکھتے وقت یہ بات کہی تھی کہ ایلیٹ کے یہاں شاعری عقائد (Belief) میں پیوست کر دی گئی ہے لیکن (Chase) کے اس مفروضے کے پیش نظر شاعری، عقائد سے بالکل الگ ہو جاتی ہے اور بقول (Chase) ایسا کبھی تھا بھی نہیں۔ لیکن (Chase) صرف ایک سوال سے گریز کرتا ہے اور وہی سوال اہم ہے کہ بالآخر آج کا انسان کس طرح متھ (Myth) میں پوشیدہ قوتوں سے فائدہ اٹھا سکتا ہے؟ ازمنۂ قدیم کی ان داستانوں کو کس طرح حقیقت میں بدلا جا سکتا ہے؟ اور کس طرح حقیقت اور خواب کا فرق مٹ سکتا ہے؟ یا خواب کیوں کر حقیقت میں بدلے جا سکتے ہیں؟

ان نفسیاتی مسائل اور مباحث سے صرف نظر کر کے میں بہر حال اب اصل موضوع کی طرف آ رہا ہوں۔ اور جہاں جہاں اس غلط فہمی کا ازالہ کروانا مقصود تھا وہاں وہاں پر میں ادیبوں پر نقال ہونے کا الزام بھی عائد کرتا ہوں کہ انتظار حسین کے (Past guided) ادب میں (Future guided) تصور کی کمی بہت ہی تکلیف دہ ہے۔ ایسا میں اس لیے کہتا ہوں کہ انتظار حسین نے لکھا ہے کہ ''مجھے ۱۴ اگست ۱۹۴۷ء کی آمد کے ساتھ وہ لمحہ یاد آ رہا ہے جب ہم اپنے گھروں، گلیوں اور کوچوں کو یاد کر رہے تھے ان گھروں، گلیوں اور کوچوں کو جو چشم زدن میں زمانے کی مانند گزر گئے تھے۔۔۔'' اب کان پر ہاتھ دھرو اور مُصحفی کی سیر کرو کہ ۱۴ اگست ۱۹۴۷ سے ہمارے عہد کا ادب شروع ہوتا ہے اور بطونِ ہندو پاک سے ''آفتاب تازہ'' پیدا ہوتا ہے اور اس کے ساتھ ہی وہ سارے پرانے رشتے ٹوٹتے ہیں اور ان ٹوٹتے ہوئے رشتوں کا ماتم کب تلک کیا جائے کہ اس نومولود کے حسن میں محو ہو ہی جانا بہتر ہے اور یہ بات ذہن سے نکل گئی کہ چشم زدن میں قومیں نہیں بنتی ہیں۔ ہمارے مہاجر کلاسیکی ادیبوں کے پاس اس کا ایک بھرپور جواب تھا کہ اسلام، عرب اور ایران سے آیا ہے اس لیے عرب اور ایران سے آئی ہوئی تہذیب اور ثقافت بھی ہماری ہی ہے۔ اسپین، مصر، الجیریا اور انڈونیشیا، غرض سارا جہاں ہمارا ہے اور پھر یہ بات بھی ذہن میں تھی اور بنیادی مفروضے کے طور پر کہ ''مسلم ایک قوم ہیں'' تو پھر ان چار الفاظ کو معنی پہنانے کے جوش میں کیا کیا نہیں سامنے آیا اب تک کس کس طرح کی کاوش نہیں کی گئی۔ لیکن جب مہاجرین نے اجنبیوں کو گلے لگانے کے بعد یہ محسوس کیا کہ تہذیب اور مذہب ہم معنی الفاظ نہیں ہیں اور تب سے یہ ''کٹا ہوا ڈبہ'' مختلف تجربوں کی آماجگاہ بنا ہوا ہے ویسے بھی سنی سنائی باتوں کی ''سیڑھیاں'' یادوں میں جو

رنگ بھرتی ہیں وہ رنگ کچھ عجیب سا ہوتا ہے کہ آگے چل کر مسائل پیچیدہ ہو جاتے ہیں۔ صدر ایوب کے خلاف بے اطمینانی کی لہر، ۱۹۶۵ء کی جنگ، مشرقی پاکستان میں لسانی تعصّبات اور دسمبر ۱۹۷۱ میں سقوط ڈھاکہ غرض وہی ہوا جس کا ڈر تھا یعنی ...... بہ ہر زمین کہ رسیدم آسماں پیداست ...... ہندوستان سے پاکستان، ہندوستان سے ڈھاکہ اور ڈھاکہ سے پاکستان اور راستے کی گرد نے دھندلا دیئے مناظر تمام اور ان تمام اسفار کا خلاصہ یہ نکلا ہے کہ ''کچھ ایسی افتاد پڑی ان پر کہ انہوں نے اپنے گھروں پر حسرت بھری نظر ڈالی اور بے یار و مددگار نکل پڑے، نہ منزل کا کوئی نام و نشان تھا اور نہ راہ کے پیچ و خم سے کوئی آگاہی تھی۔ اپنا سب کچھ چھوڑ کر چلے تھے اور اپنے سفینے انہوں نے نذر آتش کر دیئے تھے تب طارق بن زیاد نے ان سے سوال کیا تھا: ''ایھا الناس این المفر ''اے لوگو! تم بھاگ کر کہاں جاؤ گے؟ کہاں تھی ان کی نجات؟ یہ فرار کہاں تک ممکن ہے؟

کاش کہ انہوں نے ''ثَبّت اقدامنا '' یا اللہ! ہمارے قدموں کو ثبات بخش دے، پر غور کیا ہوتا تو رسول ہاشمیؐ کی روایات کا صحیح شعور، ان کے اجتماعی لاشعور کو اجتماعی شعور میں بدل دیتا مگر ایسا نہ ہو سکا اور انہوں نے اپنے دوست، مکانات، کھیت، املاک اور کلچر اور تہذیب و ادب۔ ان سب کی حفاظت خود کرنے کے بجائے دوسروں کے سپرد کر دی اور یہ بات ذہن سے نکل گئی کہ خانۂ خالی را دیومی گیرد کہ بقول سریندر پرکاش اگر آپ اپنے کھیت، دوست، کلچر وغیرہ کی حفاظت خود نہیں کر سکتے تو وہ جو بھی محافظ ہوگا خواہ وہ بجوکا کی طرح بے جان ہی کیوں نہ ہو، زندگی اور طاقت حاصل کر لے گا اور آپ کا استحصال کرے گا اور اس کے وجود میں سے درانتی نکل آئے گی اور وہ سارا کھیت صاف کر کے ایک بے آب و گیاہ زمین پر آپ کو

دانے دانے کے لیے ترسادے گا۔ استحصال بہر حال مختلف صورتوں میں ہوتا ہے مگر یہ بات لطف سے خالی نہیں کہ بہت دنوں میں کہیں جاکے یہ بات ان کے گلے سے اتری کہ جسے وہ پل کے اِس طرف کا آدمی سمجھ کر اپنا معتمد رہبر اور رہنما بنائے ہوئے تھے۔ وہ بھی مہالکشمی کے پل اُس طرف کا آدمی نکلا۔ اسٹالن کی ہڈیوں کو کریمن سے نکال پھینکنا اس کی بہترین مثال ہے۔ لیکن دیکھنے والی بات تو یہ بھی ہے کہ یہ احساس بھی انہیں اُس وقت ہوا جب وہ منوں مٹی کے نیچے دفن تھا۔

اب ذرا تصویر کا ایک اور رخ بھی دیکھئے— ''ایک ہمارے پڑوسی ہیں۔ کہتے تھے کہ امام باڑے میں اس رات کسی نے چراغ تک نہیں جلایا صبح کو نماز میں اٹھا تو دیکھا کہ امام باڑے میں گیس کی سی روشنی ہو رہی ہے۔ صبح کو جاکے دیکھا تو یہ ماجرا نظر آیا کہ سب علم رکھے ہیں۔ بڑا علم غائب ہے۔''

(شہر افسوس، ص ۷۶)

اس سلسلے میں محمد عربی عمر میمنؔ نے اپنے طور پر بحث کی ہے کہ ''علم بہر طور ایک رمز ہی ہے۔ اپنے سے وسیع تر مظہر یعنی ''غیاب'' کا استعارہ ''غیاب'' اور اسکا توام ''ظہور'' دونوں کا تصور شیعیت کی تاریخ میں انتہائی اہمیت کا حامل ہے اور شیعیت کے سیاق وسباق ہی میں دراصل دونوں کی صحیح معنویت سمجھی جاتی ہے۔ قبل اس کے کہ یہ پوچھا جائے کہ مذکورہ علم کیوں غائب ہوا؟ احسن ہے کہ یہ پوچھا جائے کہ صرف سات ظاہر اماموں کے بعد ایسا کیوں ہوا کہ شیعی اسماعیلی امامت ظاہر سے باطن میں تبدیل ہوگئی؟ اور کیوں بارہویں امام محمد المہدیؔ نہایت پراسرار اور معجزانہ طور پر ''غائب'' ہوگئے؟ اور فاطمی خلیفہ نزار بن مستنصر بھی؟ یا شہر بانو، امام حسین کی ایرانی بیوی، جو امام حسین کی وصیت کے مطابق ان کے گھوڑے پر بیٹھیں

اور ایسی بیٹھیں کہ نہ پھر وہ کبھی نظر آئیں نہ گھوڑا۔ ظاہر ہے ان تمام ''غیابات'' کے پیچھے خالص سیاسی عوامل کارفرما تھے۔ یہاں ان عوامل کی تردید مقصود ہے نہ ان سے نظر کشائی اور یہ کہ آیا یہ حضرات واقعی طور پر غائب بھی ہوئے تھے؟ یہ بجائے خود، عقل کو پراگندہ کردینے والا سوال ہے۔ لیکن یہاں تاریخی تفاصیل کی کم و بیش صحت واستقامت موضوع بحث نہیں۔ ہمیں تو اس جذباتی اور تخیلی ردعمل کی جستجو ہے جو ان سیاسی عوامل سے پیدا شدہ واقعات کے نتیجے میں رونما ہوا اور ''غیاب'' جیسے تقریباً ''صوفیانہ، ظاہراً تو ہماتی مظہر کی تلاش اگر کہیں کامیاب ہوسکتی ہے تو وہ جذباتی اور تخیلاتی ردعمل کی نیم واضح، نیم تاریک، پراسرار فضا ہی ہوسکتی ہے۔ باقی رہا یہ سوال کہ خود شیعیت نے یہ اور اس جیسے تصورات، عیسائیت کی روایات اور قصے کہانیوں سے، جو ظہور اسلام کے وقت مشرق وسطیٰ کی فضا میں رلے ملے تھے، حاصل کیے ہیں، اپنی جگہ اہم سہی، موجودہ سیاق وسباق میں ضروری نہیں۔ سوال مذہبی یا مذہب سے متعلقہ روایات کے اخذ واقتباس کا اتنا نہیں، جتنا ان اعتقادات کا ہے جو ان روایات سے ضو پا کر خون میں شامل ہو جاتے ہیں اور اس طرح اجتماعی شعور کا جزو لاینفک بنتے ہیں۔''

(حافظے کی بازیافت، زوال اور شخصیت کی موت، محمد عمر میمن، معیار، پہلا شمارہ، مارچ ۱۹۹۹، ص ۱۶۷)

محمد عمر میمن کی ان باتوں سے اختلاف بھی کیا جا سکتا ہے کہ میری رائے میں اس مسئلے کو قدرے سلجھا کر وحید اختر نے یوں پیش کیا ہے کہ ''ایران کے ڈاکٹر علی شریعتی نے تشیع کی روح کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ تشیع سیاہ جو کربلا کی ماتم گساری ہے اور تشیع سرخ جو کربلا کی انقلابی روح کی بازیافت ہے۔ انتظار حسین اجتماعی لاشعور کے جس Archetype کو افسانوں کی سطح پر ابھارتے ہیں وہ

صدیوں سے امام غائب کے غیب سے ظہور میں آنے کا انتظار کر رہا ہے۔ انتظار اس شعور کی تخلیقی حسیت کا بڑا طاقتور عامل ہے۔ یہ انتظار خود اپنی جگہ غیر محدود زماں ہے۔ جو حال سے ماورا ''دورانِ خالص'' کی تخلیقیت ہے۔ اگر یہ انتظار بزم اعزا کے سوگوار فرش پر سر نیوڑھا کر آنسوؤں سے دھلی ہوئی آواز میں آہستہ آہستہ گریہ کرنے کے بجائے اپنی تہذیب کی خاک کو اپنے خون سے گوندھ سکے تو تسبیح روز و شب و ماہ و سال کے دانوں میں اب بھی ''خون حسین'' جھلک سکتا ہے۔ انتظار حسین اس انقلابی قوت اور انتظار کی اس تخلیقیت کے رمز شناس ہیں۔ ''دوسرا گناہ'' اسی انقلابی روح کی صدائے بازگشت ہے۔''

(سخن گسترانہ بات، وحید اختر، الفاظ افسانہ نمبر جلد دوم، ص ۱۰۲)

ہمارے رثائی ادب میں واقعات کربلا کے استعاراتی نظام کی یہی دو صورتیں سامنے ہیں۔ بہت پہلے ہمارے شاعر انقلاب جوشؔ ملیح آبادی نے ایک نظم ''ذاکر سے خطاب'' کہی تھی۔ جس میں امام حسین کی انقلابی تصویر جو ہمارے سامنے آتی ہے وہ تصویر ذاکروں کی بیان کردہ صورت سے مختلف ہے۔ علی سردار جعفری نے اس پورے تصور کو یوں پیش کیا ہے کہ — ''ان کی نظم 'ذاکر سے خطاب' نہایت مشہور ہے۔ اس میں انہوں نے ذاکر کو تاجر خون حسین کہا ہے۔ جس کے لیے عشرۂ ماہ محرم عید کے برابر ہوتا ہے اور وہ خون اہل بیت میں اپنے لقموں کو تر کرتا ہے اور مقصد ذبح عظیم سے خود بھی بیگانہ رہتا ہے اور سننے والوں کو بھی بیگانہ رکھتا ہے۔ جوشؔ کے انقلابی دل و دماغ میں امام حسین کی تصویر مصائب کربلا بیان کرنے والے ذاکروں کی ذہنی تصویر سے مختلف ہے۔ یہ تصویر ذاکر سے خطاب والی نظم میں اس طرح ابھری ہے:

اے چراغِ دودمانِ مصطفیٰ کی خواب گاہ
تیرے خار و خس پہ ہے تابندہ خون بے گناہ

اے زمیں خوش ہو کہ تیری زیب و زینت ہے حسین
تیرے سناٹے میں محو خواب راحت ہے حسین

جو، جواں بیٹے کی میت پر نہ رویا وہ حسین
جس نے سب کچھ کھو کے پھر بھی کچھ نہ کھویا وہ حسین

تشنگی جس کی جواب موج کوثر وہ حسین
لاکھ پر بھاری رہے جس کے بہتر وہ حسین

وہ کہ ہنوز غم کو سانچے میں خوشی کے ڈھال کر
مسکرایا موت کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر

اے حسین اب تک گل افشاں ہے تری ہمت کا باغ
آندھیوں سے لڑ رہا ہے آج بھی تیرا چراغ

(ذاکر سے خطاب — جوش ملیح آبادی)

(بحوالہ قبلہ رندان جہاں، علی سردار جعفری — بیسویں صدی، جولائی ۱۹۸۰، ص ۳۰)

یہاں سردار جعفریؔ نے مراثی جوشؔ کے توسط سے کربلا کی انقلابی روح کی بازیافت کی ہے کہ یہ رجحان جوشؔ کا نمائندہ رجحان ہے۔ اسی مضمون میں سردار جعفری نے واقعات کربلا کی ایک اور نوعیت کو یوں پیش کیا ہے کہ اورنگ زیب نے اپنے ایک بیٹے کے نام خط لکھا تھا جس نے باپ کے مرنے کی دعا مانگی تھی۔ اس میں اورنگ زیب یہ لکھتا ہے کہ خدا پر ایوبؑ کے گریہ وزاری کا کوئی اثر نہیں ہوا اور

حسین کی شہادت پر بھی اس کا دل نہ پگھل سکا۔ تو یہ سمجھتا ہے کہ وہ ''پرانا شکاری'' تیری دعاؤں کے جال میں پھنس جائے گا۔ اقبال نے اورنگ زیب کے اس خط کو منظوم کر دیا ہے اور نظم اس شعر پر ختم ہوتی ہے کہ:

تو دانی کہ آں چرخ کہنہ نخچیر گیر
بہ دام دعائے تو گردد اسیر؟

ظاہر ہے خدا نے تمام احکام پہلے سے متعین کر رکھے ہیں اور وہ دنیا کو خیر وشر کے معرکہ آرائی کی صورت رکھنا چاہتا ہے۔ شاید اس لیے کہ خدا شرے برانگیزد کہ خیرے مادر آں باشد — اس لیے یہ بھی طے شدہ ہے کہ مرضی الٰہی بھی یہی تھی کہ شہادت حسین سے اسلامی تواریخ میں اخلاقی انجماد (Moral-Qualm) وجود میں آتا ہے۔ بعد میں وہی نقطہ ہمارے اخلاقی ضابطۂ حیات کی تعمیر میں ایک مضبوط کڑی بن جاتا اور اس عظیم الشان اور بے مثال قربانی سے ہم اخلاقی قوت حاصل کرتے ہیں کہ بقول اقبال:

اسلام کے دامن میں اور اس کے سوا کیا ہے
اک ضربِ یداللٰہی اک سجدۂ شبیری

مگر یہاں تو مسئلہ ہی دوسرا ہے کہ سوال بار بار یہ سامنے لایا جا رہا ہے کہ موجودہ پاکستان کی جڑیں اور تہذیبی روایات کہاں ہیں؟ اگر یہی جستجو ہمارے مسائل کی جڑ میں ہے تو پھر تو یہ بات سچ ہے کہ قرۃ العین حیدر نے موجودہ پاکستان کی جڑیں اور تہذیب کو ہندو دھرم اور بدھ دھرم کی روایات اور دور وسطیٰ کی مشترکہ ہندو مسلم تہذیب میں تلاش تو کیا ہی ہے اور ''آگ کا دریا'' پار کر کے تمام تر ماضی کو حال سے جوڑ دیا ہے اور آج کو گزرے ہوئے کل کی توسیع قرار دیا ہے اور ان

کرداروں کو پیچھوایا ہے جو ہمیں آج کے معاشرے میں نظر آتے ہیں یعنی قرۃ العین حیدر کے یہاں شناخت کا کوئی مسئلہ نہیں ہے۔ نہ اپنی شناخت کا اور نہ کرداروں کی شناخت کا۔ اس لیے کہ تہذیبی فضا توسیع کے عمل سے ہوکر ہمارے سامنے ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کی نظر اتنی محدود نہیں ہے کہ وہ تمام اشیاء کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے دیکھیں بلکہ ان کا ہنر یہ ہے کہ انہوں نے ان منتشر اجزاء کی ترکیب یا ترتیب سے زندگی کے مجموعی پس منظر کا جائزہ لیا ہے۔ اس کے برعکس انتظار حسین نے ماضی کو حال سے منقطع کر کے وقت کے تسلسل میں ایک مکمل تہذیب کے تدریجی ارتقاء کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے عجیب وضع دے دی ہے اور رہی بات عزاداری کے استعاروں اور کربلا کی روایات کی تو ہر چند کہ ان روایات سے وابستگی تخلیقی ہی نہیں بلکہ جذباتی وابستگی بھی دونوں ہی کے یہاں ہے لیکن اس فرق کے ساتھ کہ قرۃ العین حیدر نے اپنی تہذیب کا رزمیہ اور بیانیہ انداز برقرار رکھا ہے اور تواریخی حقائق کے پیش نظر مذہب کو بقدر ضرورت ہی استعمال کیا ہے۔ جب کہ انتظار حسین نے پورے کے پورے مرحلے کو مذہبی تعینات میں بدل کر اس میں غم واندوہ کا پہلو اجاگر کیا ہے اور اس طرح رزمیہ اور بیانیہ کو مرثیہ بنا دیا ہے اور پھر ایک مخصوص داستانوی فضا کو وجود میں لاکر ماضی میں ہی پناہ لی ہے۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں ماضی پرستی نہیں اور وہی ژرف نگاہی ہے جو ایلیٹ کے اس بند میں ملتی ہے کہ:

The present and time past.

Are both perhaps present in the future.

And time future contained in time past,

If all time is eternally present.

All time is unredeemable— Eliot, T.S.

اب ایک دلچسپ پہلو دیکھئے۔ ''آگ کا دریا'' میں جو فلسفیانہ شعور ہے وہ ذہن نشیں رہے اور ظاہر ہے یہ فلسفیانہ شعور انتظار حسین کے یہاں نہیں ہے لیکن آگ کے اسی دریا کو کھنگالنے کے جنون میں جو ''بستی'' وجود میں آئی وہاں بھی ماضی کی تخیلی بازیافت کا مسئلہ ہے۔ لیکن جیسا کہ میں نے عرض کیا ''بستی'' میں بھی کئی افسانے وابستہ نظر آتے ہیں۔ انہیں میں ایک ذاکر بھی ہے جو ہندوستان میں اپنی چھوڑی ہوئی محبوبہ کی خیریت اپنے ہندو دوست سریندر سے دریافت کرتا ہے۔ دیکھنے والی بات تو صرف یہ ہے کہ یہاں صابرہ گم شدہ محبوبہ نہیں بلکہ گم شدہ ہندوستانی ماضی کی علامت ہے۔ یعنی ذات کے اس غائب حصے کی تلاش و جستجو جو انتظار حسین کے یہاں جان مضمون ہے وہ اصل میں ان کا ہندوستانی ماضی ہے جسے وہ ۱۹۴۷ء کے ترک وطن کی لکیر کے اس پار چھوڑ آئے ہیں اور اس پار تلاش و جستجو کے تمام مراحل میں یہی گڑبڑی ہوگئی ہے کہ وہ کرشن چندر کی یہ نصیحت فراموش کر گئے کہ ''پرانے گھروں میں کچھ نئے لوگ آگئے ہیں اور پرانے لوگوں نے کچھ نئی بستیاں آباد کرلی ہیں۔ لیکن جو، جو، جہاں جہاں گیا ہے، اپنی گلی ساتھ لیتا گیا ہے'' (لاہور کی گلیاں، کرشن چندر) لیکن جہاں ماضی پرستی کے انفعالی جذبے پر تمام کہانیاں رقص کناں ہیں وہاں یونگ پر بطور خاص توجہ ضروری تھی۔ انتظار حسین نے ایسا ہی کیا بھی ہے کہ یونگ کے یہاں اس بات پر بے حد زور دیا گیا ہے کہ امتداد زمانہ کے ہاتھوں مدفون حقائق یا مدفون فن پاروں کی تلاش کی جائے اور یہ دیکھا جائے کہ کہاں کہاں فن پاروں میں کوئی Racial Archetype پروجیکٹ ہوا ہے کہ اس Racial Archetype کی تلاش کئے بغیر کسی بھی فن پارے کی تخلیق ممکن نہیں۔ پس انتظار حسین نے داستانوں کو موضوع سخن بناڈالا اور عہدنامہ عتیق سے،

قصص الانبیاء سے، قصص العجائب سے، توریت سے، قرآن پاک سے، ویدوں سے، پرانوں اور شاستروں سے، کتھا سرت ساگر سے، غرض تمام مذہبی اور اساطیری روایات سے بھرپور استفادہ کیا لیکن داستانوں کے آرکی ٹائپ کی از سر نو تخلیق Re Creation سہل نہیں۔ اس لیے الٹ پلٹ کر وہی باتیں پیش ہونے لگیں اور ہمارے اردو کے نقادوں نے استادی کے جوہر دکھانے شروع کئے اور یہ اعلان نامہ جاری کر دیا گیا کہ اردو ادب نے اپنی Myth پالی ہے یا دریافت کر لی ہے۔ حالانکہ ادب کا وہ حصہ جہاں آرکی ٹائپل پروجیکشن (Archetypal Projection) ہوا ہے اردو میں ہو ہی نہیں سکتا کہ اس کا تعلق ازمنۂ قدیم کی زبانوں سے ہوگا جیسے عبرانی، عربی، سنسکرت، پالی، پراکرت وغیرہ اور یہ بھی طے شدہ ہے کہ ازمنۂ قدیم کی اساطیر اور تجسیمی علامتیں مذہبی نہیں ہوں گی بلکہ تہذیبی اور Parocial ہوں گی۔ ہمارے جدیدیت سے وابستہ نقادوں کو یہ بات اچھی طرح سمجھ لینا چاہئے کہ تب اردو ادب کو اپنی حدود بھی تسلیم کرنا ہی چاہئے۔ اس لیے کہ اردو زبان ازمنۂ قدیم کی زبانوں میں نہیں ہے اور جس دور کے واقعات بیان کیے جا رہے ہیں وہ دور تو اردو کا ہے ہی نہیں۔ میں یہ بات اچھی طرح جانتا ہوں کہ یونگ کے قول کے مطابق اجتماعی لاشعور، ہر فرد کے شعور اور لاشعور کے پس پشت کارفرما ہے اور یونگ کے متبعین شاعری میں بار بار وجود میں آنے والی بعض شعری امیجز، علامات اور بے حد قدیم معانی و مفاہیم کی صدائے بازگشت ہمہ دم سنتے رہتے ہیں لیکن یہ ایک عجیب سی بحث ہوگی کہ یہاں انسانی نفسیات سے کہیں زیادہ قبائلی اور وحشیانہ دور کی ابتدائی اور قدیمی زندگی زیر بحث چلی آئے گی اور Anthropology کی وسیع معلومات درکار ہوں گی کہ قدیم اساطیری کہانیوں کا تعلق انسان کے وحشیانہ اور قبائلی دور کی

زندگی سے ہوتا ہے کہ بقول یونگ (Jung) یہی وہ دور ہے جب ہم اپنے ذہنوں کی قدیم صورتِ حال کو سمجھ سکتے ہیں کہ انہیں باتوں کے لیے ایلیٹ نے کہا ہے کہ:

More primitive as well as more civilized than his contemporaries-"Eliot, T.S.

اس قسم کی تشریح کولرج کی Kubla Khan اور اسی طرح ییٹس (W.B. Yeats) کی Byzantium کو سمجھنے میں تو معاون ہو سکتی ہے اور پھر اسپنسر (Spencer) یا بلیک (Black) تک بھی یہ راہ صحیح ہے لیکن ہر جگہ اس کی کامیابی بعید از قیاس کہی جائے گی۔ ایلیٹ کی امیجری بہت حد تک انہیں جنگلوں کی یاد دلاتی ہے۔ شیکسپیئر (Shakespeare) نے بھی اپنی ٹریجڈی میں جس امیجری کو پیش کیا ہے وہ بھی اجتماعی لاشعور اور آرکی ٹائپ سے وابستہ کی جا سکتی ہے لیکن جیسا کہ میں نے عرض کیا ہر جگہ اس کی کامیابی بعید از قیاس ہی کہی جائے گی جیسے کہ ایلیٹ، کی ہی تخلیق The Cocktail Party کو سامنے رکھیے۔ یہاں اجتماعی لاشعور اور آرکی ٹائپ کا کیا گذر ہو سکتا ہے۔ پھر یونگ کے نظریات کی روشنی میں زبان صرف ایک علامت بن کر رہ جاتی ہے۔ اسی لیے علامت نگاروں نے (بطور خاص فرانسیسی علامت نگاروں نے) زبان سے اپنا رشتہ منقطع کر لیا تھا کہ انہیں خارجی دنیا سے کوئی تعلق تو رہ نہیں گیا تھا۔ بودلیئر کی مثال سامنے ہے مگر اس انتہا پسندی کے باوجود یہ صحیح اور درست ہے کہ زبان صرف علامت نہیں کچھ اور بھی ہے۔ فن کی خالصیت کی تلاش اور علامت کا بالقصد استعمال فن کو برباد کر دیتا ہے۔ اس لیے کہ فن کی خالصیت (Purity of Art) کا انحصار اس پر ہے کہ اس میں کتنی آمیزش (Impurity) ہے۔ اس کا بڑا شدید ردِ عمل مگر بطور خاص امریکہ میں ہوا تھا۔ تمثیلی طور پر یہ اقتباس دیکھیے کہ:

"Deliberate symbolism is hazardous in its quest for a pure poetry, for poetry can be pure only by virtue of the impurities it assimilates."

(Fiedelson, Chicago-1953)

نئ تنقید اس لیے یک رخی ہوتی جا رہی ہے کہ یہ بعض عوامل کو شجر ممنوعہ سمجھنے لگی ہے اور اسے خارجی دنیا سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ یہ ایک قسم کی انتہا پسندی اور ادعائیت ہے۔ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ افسانہ نگار وہ باتیں پیش کرے جنہیں وہ پیش کرنا چاہتا ہے لیکن ایسا ہوا نہیں۔ فنکار وہ باتیں پیش کرنے لگا جو تنقید کی روشنی میں اہم باتیں تھیں۔ فنکار، ناقد کا تابع اور محکوم بن گیا۔ تنقید غالب ہوگئی اور فن مغلوب ہو گیا۔

جہاں تک متھ (Myth) کا سوال ہے تو کیا ہے کہ وائیکو (Vico) کے قول کے مطابق (Myth) ایک شاعرانہ انداز بیان ہے اور شاید یہی سبب ہے کہ اکثر افسانوں میں انتظار حسین کا انداز شاعرانہ ہوتا ہے۔ حالانکہ نثر اور شاعری میں بنیادی طور پر بڑا فرق ہے بقول پال والیری نثر کا مقصد ہے غائب ہو جانا یا پھر قابل فہم ہونا، تحلیل ہو جانا اور کاملاً فنا ہو جانا اور لسانی روایات کے مطابق اس تصور اور جذبے کے لیے جگہ دے دینا جس کا اس میں اظہار ہوتا ہے کیونکہ نثر ہمیشہ عمل اور تجربے کی دنیا کی جانب اشارہ کرتی ہے۔ ایک ایسی کائنات کی طرف لے جاتی ہے جس میں ہمارے مشاہدات، ہمارے اعمال اور ہمارے جذبات کا اسلوب اظہار تقریباً یکساں ہی ہوتا ہے کہ عملی دنیا ''مقاصد کے مجموعے'' کی تعبیر میں محدود کی جاسکتی ہے۔'' پال والیری کے نزدیک شاعری اور نثر میں دراصل الفاظ کے استعمال کا فرق ہے۔ الفاظ کا استعمال شاعر بھی کرتا ہے اور نثر نگار بھی (جیسے افسانہ

نگار، نقاد فلسفی اور صحافی وغیرہ) لیکن شاعری اور دوسرے فنون میں فرق وہی ہے جو
نظم اور انتشار میں ہے یا پھر نغمے اور بے ہنگم آواز میں ہے۔ بہ قول والیری شاعری
کبھی فنا نہیں ہوسکتی۔ کیونکہ شعراء الفاظ کا استعمال ایک مخصوص انداز سے کرتے ہیں
اور پھر شاعری میں الفاظ فنا نہیں ہوتے اور نہ بطور ذریعہ اظہار استعمال ہوتے ہیں۔
میلارے اور والیری دونوں ہی کے نظریات کی رو سے شاعری کو اظہار خیال کی حد
تک محدود نہیں کیا جاسکتا اور پھر نثر بقول والیری چلنے کی مانند ہے جس کا ایک طے
شدہ مقصد ہوتا ہے اور یہاں ہر حرکت مابعد کے بعد نمودار نہیں ہوتی ہے یعنی بالکل
ختم اور فنا ہو جاتی ہے لیکن شاعری کا معاملہ مختلف ہے کہ شاعری، رقص کی مانند ہے
جو بجائے خود اپنی غایت اور اپنا مقصود ہے، اس کا کوئی خارجی مقصد نہیں بلکہ ایک
کیفیت کو پیدا کرنا ہی اس کا مقصد ہے کہ شعر اور رقص اپنے اختتام کے بعد غائب
نہیں ہو جاتے Question De Poeise والیری کی نظر میں شاعری، زبان کے
اعمال کو پایہ تکمیل یا اتمام تک نہیں پہنچاتی، وہ خود پر نئی ذمہ داریاں عائد کرلیتی ہے۔
یہ وہ زبان نہیں ہے جو عموماً تقریروں، خطوط، فلسفہ طرازی اور داستان گوئی میں
استعمال ہوتی رہتی ہے اور جسے شاعر تکمیل تک پہنچا کر ممتاز اور منفرد کردیتا ہے بلکہ
شاعری ایک ایسی ہمہ گیر شے ہے جو کئی نوعیت کی زبانوں کا احاطہ کرتی ہے۔ شاعری
بے مثال اور ممتاز خصوصیات کی حامل ہے۔ یہ ایک Unlangange Dense
Lelangage ہے۔ اشاریت کا مقصود، ملارمے کے الفاظ میں ان تمام صلاحیتوں
پر زور دینا ہے اور تکمیل تک پہنچانا ہے جن کی وہ اہل ہے۔ علامت نگاروں کی نظر
میں رومانیت اور فطرت نگاری دونوں زبان کے ایسے استعمال ہیں جو حقیقت کو زبان
کی حدود سے پرے رکھتے ہیں۔ علامت نگاری ان سارے مکاتیب فن سے

بغاوت کا اعلان ہے جو زبان اور ہیئت کو ثانوی درجہ دیتے ہیں۔ میلارمے اور اس کے مقلدین نے الفاظ کو مقصود بالذات قرار دے کر، ان کو کانٹ کی شئے بذاتہ "Thing in itself" کا درجہ دیا ہے۔ اس عنوان کو دیکھا جائے تو علامت نگاری کا سارا فلسفہ الفاظ کا فلسفہ ہے اور علامت نگاری کا سارا مسئلہ ایک ایسی ہیئت کی تخلیق کرنا ہے جو الفاظ کو خیال کی ماتحتی سے آزاد کر دے اور ان کے بقا اور تحفظ کی ضامن ہو۔ شاید یہی سبب ہے کہ انتظار حسین کی دنیا کے سامنے (یا بالمقابل) ایک نفرت انگیز انتظار کے سوا کچھ نہیں کہ ایسا لگتا ہے کہ بہ قول انتظار حسین ہم جس دنیا کا ہر روز مشاہدہ کر رہے ہیں وہ دراصل حقیقی اور اصلی دنیا کی مسخ شدہ اور پراگندہ شکل ہے لیکن حقیقی دنیا ہی دراصل ابدی ہے۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ انتظار حسین کی افسانہ نگاری اسی ابدیت کی دریافت کی کوشش ہے۔ عقلی دنیا یا موجودہ دنیا انتظار حسین کی نظر میں نامکمل ہے۔ پراگندہ ہے۔ وجہ ظاہر ہے کہ یہ حقیقی دنیا کی مسخ شدہ اور پراگندہ شکل ہے۔ اسی لیے انتظار حسین کی افسانہ نگاری اشیاء کے عقلی مشاہدے میں ہمیں جو خلاء محسوس ہوتا ہے، اسی خلاء کو پر کرنے کی کوشش ہے۔ انتظار حسین اس عنوان کائنات کے گمشدہ اجزاء کا سراغ لگاتے ہیں اور ان کی خواہش یہ ہے کہ وہ عالم شعور کی نمود کاذب کا پردہ چاک کر کے براہ راست انائے کامل تک یا حقیقت اصلی تک پہنچ سکیں یا اس سے رابطہ قائم کر سکیں۔ اسی لیے داستانوں کی مخصوص ہیئت کی مدد سے وہ تخلیق کے مخفی دروازوں کو کھولنا چاہتے ہیں۔ اگر میرا اندازہ صحیح ہے اور معاملہ ایسا ہی ہے تو پھر یہ ایک روحانی تجربہ ہے اور قابل التفات بھی ہے لیکن اگر معاملہ یونگ کے نظریات کا ہے جو یونگ سے متفق نہیں لیکن فرائڈ سے متفق ہوں اور یہ لطیف نکتہ بودکن نے ۱۹۴۳ء میں ہی پیش کر دیا تھا جس کی وجہ سے فرانسیسی ادباء یونگ کی

گرفت میں نہ آ سکے۔ یہ اختلاف بہت ہی نمایاں طور پر یوں ہے کہ:

The difference between the two schools [of Frend and Jung's] lies in Jungs belief but a synthetic or creative function does pertain to the unconscious that within the fantasies arising in sleep or waking life, there are present indications of new directions or modes of adoption which the reflective self, when it diserns them, may adopt and follow with some assurance that along these lines it has the backing of unconscious energies."

[Archetypal Patterns, Bodking pp.73, 1934]

بہر حال! انتظار حسین کی دو اہم کہانیاں ہیں ''آخری آدمی'' اور ''زرد کتا'' — ''آخری آدمی'' ان لوگوں کی کہانی ہے جو سبت کے دن مچھلیاں پکڑا کرتے تھے۔ یہاں الیاسف آخری آدمی ہے جو چالاک ہے اور مکاری کرتا ہے کہ بقول انتظار حسین اسی اثناء میں وہ موتی ایسے پانی کو تکتے تکتے چونکا۔ یہ میں ہوں؟ اسے پانی میں اپنی صورت دکھائی دے رہی تھی۔ اس کی چیخ نکل گئی اور الیاسف کی چیخ نے الیاسف کو آلیا اور وہ بھاگ کھڑا ہوا...... مگر وہ بھاگتا گیا اور کمر کا درد بڑھتا گیا اور اسے یوں معلوم ہوا کہ اس کی ریڑھ کی ہڈی دوہری ہوا چاہتی ہے اور دفعتاً وہ جھکا اور بے ساختہ اپنی ہتھیلیاں زمین پر لٹکا دیں اور بنت الاخضر کو سونگھتا ہوا چاروں ہاتھ پیروں کے بل تیر کے موافق چلا۔''

اس قصے میں زیب داستان بہت سی باتیں ہیں۔ ''نسل انسانی کے روحانی زوال'' سے قطع نظر اس میں اصل واقعے کو توڑ مروڑ کر پیش کیا گیا ہے۔ خود قرآن پاک میں بھی ''قُلنا لھم کونو قردۃ خاسئین'' (پس ہم نے ان کو

حکم دیا کہ بندر ہو جاؤ، ذلیل وخوار ہو جاؤ) کے مقدس اور متبرک الفاظ موجود ہیں۔ جولوگ اس واقعے کو قرآن پاک کی آیت سے منسلک کرتے ہیں وہ ذرا توجہ دیں کہ دونوں میں کتنی مطابقت ہے اور علمائے کرام نے اس آیت کی تشریح بیان کرتے وقت کیا لکھا ہے؟ مفسرین کی تفاسیر بھی ہمارے سامنے **ہیں۔ مجھے** تین فرق نظر آتا ہے پھر یہ کوئی من گھڑت قصہ نہیں بلکہ اگلی امتوں کے **اصل واقعے** ہیں۔ رہی بات تناسخ کی تو وہ بھی قابل توجہ ہے۔ میں وحدتِ ادیان اور وحدت دین کی شرعی اصطلاحات سے گریز کررہا ہوں کہ یہ بات صاف ہے کہ شرائع یا منہاج بذات خود دین نہیں بلکہ دین تک پہنچنے کا راستہ ہے۔ اس لیے کہ منہاج کے معنی یہیں صاف ہوتے ہیں مگر توجہ طلب بات ہے کہ انتظار حسین کے الفاظ میں ''میں بہر حال، قدامت پسند ہوں'' اسی لیے ان تمام تر پیچیدگیوں سے مسلسل الجھنے کے نتیجے میں۔ یہ سوال بہر حال سامنے آتا ہے کہ اس میں معانی اور مفاہیم کی سطحیں کیا ہیں۔ یہ الفاظ دیگر ایسے افسانوں یا ملفوظات میں معنیاتی سطحیں کیا ہیں؟ جیسے کہ دو سوالات ہیں۔ پہلا سوال تو یہ ہے کہ What it means? اور دوسرا سوال یہ ہے کہ "What the Meterial consists of?" ۔ ان سوالات سے ہم نبرد آزما ہو کر اگر بالغرض محال نکل بھی جائیں تب بھی یہ سوال رہ جاتا ہے کہ اس میں ہمارے عہد کے مسائل کہاں ہیں؟ اور پھر یہ کہ ہمارے عہد کے مسائل کا حل کہاں ہے؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ یہ کہا جا رہا ہو کہ ہمیں اپنے عہد کے مسائل سے گریز کر کے اپنے ماضی کی طرف لوٹ جانا چاہیے؟ اگر ایسا ہے تو دورِ حاضر کو ایام گذشتہ تک لے جانا کیسے ممکن ہے؟

اختلافات فکر کے باوصف ہم اب یہ محسوس کرتے ہیں کہ اختلافِ فکر ہی کی راہ بالآخر اصابت عمل کی منزل کا تعین کرلے گی ماضی کی ان طویل داستانوں میں

ہمارے عہد کی جھلک شاید اس لیے نہیں ملتی کہ روزِ ازل سے ہی انسان ارتقاء کی کوشش میں لگا ہوا ہے اور معاشی، معاشرتی، تہذیبی اور ثقافتی سطحوں پر ارتقاء پذیر ہے۔ یہاں تک کہ جب انسان کی آنکھ نے پہلی بار زمین پر سورج کی کرن کو دیکھا اور پہلی بار جب سورج چمکا اور اس کا نور بکھرا تو اسی لمحے سے ارتقاء کا عمل شروع ہوگیا کہ منوں مٹی کی تہوں کو توڑ کر پہلی کونپل نے اپنا وجود تو ظاہر کردیا۔ یہ خدا کا حکم ہے ''کن فیکون'' جو دراصل نظام ارضی کے مظاہر سے ہے۔ لیکن پھر یوں ہوا کہ ارتقاء ہی ارتقاء کی تکرار ہوتی گئی اور روشنی کے بعد تاریکی صبح کے بعد شام اور کونپل، پتوں اور پھولوں کے بعد خزاں کا تخریبی عمل سامنے آیا۔ قرآن پاک میں اس حد تک ضرور ہے کہ ''کل یوم ھو فی شان '' (وہ ہمہ وقت مصروف عمل ہے) اس لیے جہاں تک موجودات ہیں تو یہ بہر حال تسلیم شدہ ہے کہ ''زندگی بذات خود حرکت سے عبارت رہی ہے اور جمود کا مطلب ہے موت یا پھر عدم موجودگی یا اصحاب کہف کی طرح سیکڑوں برسوں کی نیند یا غشی یا سُکر کی وہ کیفیت جسے ہم سمجھ نہیں سکتے مگر یہ بھی طے ہے کہ خالق کائنات کے سوا کوئی بھی قوت یا ذی روح جو نظامِ عالم میں کارفرما ہے۔ ارتقاء کے عمل سے گذر رہی ہے اور یہی اصل کائنات کی روح ہے کہ بقول اقبال ؎

یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید
کہ آرہی ہے دما دم صدائے کن فیکون

شاید اس لیے اقبال نے سب سے زیادہ حرکی پیکروں پر توجہ دی ہے کہ اقبال کے یہاں جدت پسندی بے حد نمایاں اور صاف رجحان ہے اور اسی لیے اقبال کے یہاں جدت پسندی کا بے حد نمایاں اور صاف رجحان ملتا ہے کہ حقیقت

تغیر پذیر ہے۔ اقبال نے جدت پسندی کی بہترین تعریف (Definition) اپنے اس شعر میں پیش کر دیا ہے کہ:

طرح نو افگن کہ ما جدت پسند افتادہ ایم
ایں چہ حیرت خانۂ امروز و فردا ساختی

ظاہر ہے تخلیقی تحرک برقرار رکھنے کے لیے حر کی پیکروں سے کام لینا ضروری ہے کہ کوئی بھی حقیقت تغیر پذیر ہے اور متحرک ہے اور یہ جدیدیت کا منفی رجحان ہے کہ اس نے حقیقت کو جامد مان کر تخلیقی تحرک کو مجروح کر دیا ورنہ پھر:

چوں موج صبا پنہاں دز دیدہ بہ باغ آئی
در بوئے گل آمیزی باغنچہ درآویزی
(اقبال)

اور جوئے رواں، جگنو اور شاہین تک تمام علامتیں حر کی پیکروں کے تدریجی ارتقائی عمل سے کچھ الگ نہیں۔

مگر یہ بات اقبال سے پہلے بھی اردو شاعری میں آ چکی ہے کہ بہ قول غالب آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز ...... پیش نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں ایک سوال سامنے کا ہے کہ خود وہ حقیقت اصلی بھی جس کا یہ جہاں ایک پرتو یا آئینہ ہے کہیں سفر ارتقاء میں تو نہیں ہے؟ میں بہر حال ذات باری کو اس سے الگ رکھتا ہوں اس لیے کہ میں اسے کامل و اکمل مانتا ہوں لیکن یہ بھی طے ہے کہ وہ ہمہ وقت مصروف عمل ہے۔ اس لیے کہ ''کل یوم ھو فی شان ''اسی لیے غالب نے یہ انداز اختیار کیا کہ وہ آرائش جمال سے ہنوز فارغ نہیں کہ سامنے آئے اور پھر اسے اس کی ضرورت ہی کیا ہے کہ آئینہ تو بہر حال پیش نظر ہے ہی۔ یعنی یہ حیرت خانہ

امروز و فردا تو برابر خدا کی نظر میں ہے۔ لیکن اس حیرت خانہ امروز و افردا میں ہم انسانوں کا جو حشر دیکھ رہے ہیں کیا وہ انسانی عمل کا نتیجہ نہیں ہے؟ زمانہ اور وقت کوئی بھی برا نہیں، کوئی بھی لمحہ نحس نہیں اصل بات تو یہ ہے کہ اگر ہم لوگ برے ہوں گے تو زمانہ بھی برا ہوگا۔ اس لیے معاملہ یہ نہیں کہ کسی بھی غیر مذہبی یا اشتراکی نظام کی مخالفت کردی جائے اور قصہ پاک ہو جائے۔ اس لیے کہ جبر اور استحصال کے خلاف تو خود اسلام میں سب سے پہلے آواز بلند کی گئی ہے لیکن وہ ایک دین جس میں غلامی، بھوک، جبر اور استحصال کے خلاف جنگ کرنا ہی اصل الاصول ہے وہاں بھی کیا اب لوگوں نے وہی راہ اختیار کی ہے جو پہلے تھی؟ بات یہ ہے کہ کسی بھی اجتماعی نظام میں اب انسانیت نوازی نہیں رہی۔ حاکمیت اعلیٰ اگر کسی فرد کے ہاتھ میں ہوتو پھر وہ ''چابک بہ دست امام'' بن جاتا ہے اور اگر مذہب کا عنصر الگ کر کے یہ حاکمیت اعلیٰ کسی اشتراکی نظام کے حوالے کردی جائے تو پھر ''گلاس نوس'' اور ''پروسترائیکا'' کا ''انتظار'' ہے کہ یہ بہر حال طے ہے کہ گورباچوف کے گلاس نوس کا اعلان ماضی کے اشتراکی نظام کے ذریعے کئے گئے جبر و استحصال کا اعلان ہے اور یہ اعتراف بھی ہے کہ استحصال تو بہرحال ہونا ہی ہے خواہ کوئی کرے، سرمایہ دار کرے، چابک بہ دست امام کرے، صاحب اقتدار کرے، اشتراکی نظام کرے، یا پھر معاشرہ کرے۔

ہر چند سبک دست ہوئے بت شکنی میں
ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہیں سنگ گراں اور

یہاں ''ہم ہیں'' (جمع کے صیغے میں ہے) سے مراد ہے کہ معاشرہ ہے یا اجتماعی نظام ہے اس لیے کہ خود معاشرہ ہی راہ میں سنگ گراں کی صورت حائل

ہے۔ میرے خیال میں ہمیں خود احتسابی سے کام لے کر، اشتراکیت، مذہبیت یا پھر اشتراکیت اور مذہبیت کے Fence پر بیٹھنے والوں کو دیکھنا ہوگا۔ اشتراکی ادیبوں کو ترقی پسند تحریک میں بھی ''گلاس نوس'' کی پیروی کرنا ہوگا اور مذہبی ذہنیت رکھنے والوں کو یا پھر ان لوگوں کو جو مذہبیت اور اشتراکیت کے Fence پر بیٹھے ہیں، یہ دیکھنا ہگا کہ کون سی قوتیں ایسی ہیں جو جبر اور استحصال میں مستقل مصروفِ عمل ہیں۔ میں ویسے کسی بھی Stigmatised نام کو پسند نہیں کرتا ہوں۔ اس لیے کہ وقت کے ساتھ تو سب کچھ بدل جاتا ہے، معاشرہ بھی بدل جاتا ہے۔ اس لیے فنکار بھی اپنی ذات کے خود ساختہ خول سے نکل کر اجتماعی انسانیاتی منظرنامے میں ضم ہونے کے لیے مضطرب ہوگا مگر یہ تب ہی ممکن ہے جب کہ ''مردم گزیدگی'' کا مسئلہ حل ہو جائے گا کہ آج کا انسان بے اطمینان اور نارسیدہ ہے اس لیے کہ ہر معاشرتی نظام دنیا نے لوٹ کھسوٹ کر تباہ کر دیا ہے۔ فرد تباہ حال ہوا ہے اور معاشرہ مضبوط بنتا گیا ہے یا پھر معاشرہ تباہ ہوا ہے اور فرد مستحکم اور قوی ہوا ہے۔ کبھی انفرادیت مستحکم ہوئی ہے اور کبھی اجتماعیت۔ لیکن ایسا کبھی نہ ہو سکا کہ فرد کی انفرادیت اور جماعت کی اجتماعیت دونوں ہی برقرار رہ سکے یا کوئی ایسا معیار بنے جہاں دونوں ہی عناصر متوازن اور معتدل انداز سے شانہ بہ شانہ چل سکیں۔ اس لیے اب یہ شعر بھی بدلی ہوئی صورت میں ہمارے سامنے ہے کہ:

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولی برقِ خرمن کا ہے خون گرم دہقاں کا

ظاہر ہے معاشرے کی تعمیر میں ہی انسان کی خرابی مضمر ہے۔ یہ سارے قصے جو ابتدا سے اب تک کے ہیں ہمیں صرف یہ بتاتے ہیں کہ معاشرہ جب بھی گمراہ ہو

جاتا ہے تو انفرادیت کو بچانے کی خاطر کسی غار میں یا کسی ریگزار میں پناہ لے کر یا کبھی ہجرت کر کے، یا پھر کبھی گھر سے باہر نکل کر بھٹکتے ہوئے انسان نے کسی دوسرے معاشرے کی جستجو کی ہے یا کسی نئے معاشرے کی تشکیل میں منہمک ہو گیا ہے جیسے کہ یہ اقتباسات دیکھ لیجئے۔ ''تو وہ جنہوں نے اپنی سرزمین سے خروج کیا وہ کہاں گئے؟ ان کی منزل آخر کیا تھی؟ کیا وہ اسی لیے گھروں سے باہر نکلے تھے کہ وہ کھو جائیں'' (وہ جو کھو گئے) وہ محرومی اور مایوسی کی اس انتہائی حد تک پہنچ گئے کہ ان کی یادیں ان سے رخصت ہو گئیں'' (سیڑھیاں) ''ان کی مٹی نے انہیں واپس کھینچا وہ لوٹے لیکن پہلی کوٹھی مسمار ہو کر میدان ہو چکی ہے اور ان کے لیے راستہ بند تھا وہ اپنی ہی بستی میں اجنبی بن کر اندھی گلی میں بھٹکتے رہے (اندھی گلی) پھر وہ واپس ہوئے لیکن یہ حقیقت ان کے لیے بہت بڑا سانحہ بن گئی کہ جو لوگ اپنی زمین سے بچھڑ جاتے ہیں پھر کوئی زمین انہیں قبول نہیں کرتی (شہر افسوس) چنانچہ وہ شک کے اس مرحلے میں داخل ہو جاتے ہیں کہ انہیں اپنے آپ پر اعتبار رہتا ہے اور نہ دوسرے پر (سفر منزل شب)۔

یہ سب کے سب مسائل اصل میں زوال پذیر، تشنج زدہ معاشرتی نظام سے رہائی کے مسائل ہیں اور نئے اور بہتر معاشرتی نظام کی جستجو میں یہ لوگ اکھڑے ہوئے لوگوں کی طرح خانماں برباد ہیں یا پھر اپنی ارضی وابستگی کے حصول کے لیے از سر نو کوشاں ہیں کہ مدینے سے مکے تک دوبارہ واپس آنے کا عمل کامیابی کے ساتھ اب تک دنیا نے صرف ایک بار دیکھا ہے اسی لیے جو کھو گئے ہیں وہ اصل میں کھوئے ہوئے لوگوں کی تلاش میں بھٹک رہے ہیں اور نئے سفر کے لیے تازہ دم ہونے کے بجائے بھٹکنے میں عمر برباد کر رہے ہیں اور بے دم ہو چکے ہیں یہ جہاں بھی جاتے ہیں سبز قدم ثابت ہوتے ہیں۔ یہ جس جگہ پہنچتے ہیں وہ جگہ میدانِ حشر میں

بدل جاتی ہے اور بستیاں بھی ویران ہو جاتی ہیں۔ ظاہر ہے کہیں کچھ کم ہے؟

شک اور شبہے کی اس مجموعی فضا میں جہاں مختلف قسم کے سیاسی اور ملکی اور علاقائی مسائل ہیں اور جہاں مختلف ادوار میں مختلف حادثات رونما ہوئے ہیں وہیں سے انتظار حسین کے لیے تخلیقی پہلو کا نکل آنا اصل میں سیاسی اور تواریخی واقعات کو مذہبی رنگ دینے کے مترادف ہے یا پھر مذہبی واقعات کو سیاسی رنگ دینے کے مترادف۔ مزید برآں یہ کہ انتظار حسین نے اسے مخصوص داستانوی رنگ دے کر بہت ہی پیچیدہ کر دیا ہے جیسے کہ یہ اقتباس دیکھئے کہ ''آخر باریش آدمی نے حوصلہ پکڑا اور کہا کہ'' عزیزو شک مت کرو کہ شک میں ہمارے لیے عافیت نہیں ہے وہ بیشک ہمیں میں سے تھا مگر یہ کہ جس قیامت میں ہم گھروں سے نکلے ہیں۔ اس میں سے کون کس کو پہچان سکتا تھا اور کون کس کو شمار کر سکتا تھا۔

''کیا ہمیں یہ یاد نہیں'' نوجوان نے پھر سوال کیا ''کہ جب ہم چلے تھے، تب کتنے تھے؟''

''اور کہاں سے چلے تھے'' نوجوان نے ٹکڑا لگایا۔

باریش آدمی نے اپنے ذہن پر زور ڈالا اور پھر بولا'' مجھے بس اتنا یاد ہے کہ جب میں غرناطہ سے نکلا ہوں......

''غرناطہ سے'' ایک دم سے سب چونک پڑے اور باریش آدمی کو تعجب سے دیکھنے لگے۔

پھر تھیلے والے نے زور زور سے ہنسنا شروع کر دیا۔ باریش آدمی سب کے چونک پڑنے پر سٹپٹا گیا تھا۔ اب اس ہنسی سے بالکل ہی سٹپٹا گیا۔ وہ ہنسے جا رہا تھا پھر بولا ''یہ ایسی ہی بات ہے کہ میں ہانکنے لگوں کہ جب میں جہان آباد سے نکلا

ہوں تو......''

''جہان آباد سے'' پھر سب چونک پڑے۔

تھیلے والا خود بھی کہ ابھی تک بارلیش آدمی پر ہنسے جا رہا تھا، سٹپٹا کر چپ ہو گیا۔

تب زخمی سر والا تلخ اور افسردہ ہنسی ہنسا ''میں اکھڑ چکا ہوں۔ اب میرے لیے یہ یاد رکھنے سے کیا فرق پڑتا ہے کہ میں غرناطہ سے نکلا ہوں یا جہان آباد سے یا بیت المقدس سے اور یا کشمیر سے......'' کہتے کہتے وہ رکا۔ زخمی سر والے کی اس بات سے سب عجیب طرح سے متاثر ہوئے کہ چپ سے ہو گئے مگر بارلیش آدمی آبدیدہ ہو گیا اور یہ کلام زبان پر لایا کہ ''ہم اپنا سب کچھ تو چھوڑ آئے تھے مگر کیا ہم اپنی یادیں بھی چھوڑ آئے ہیں۔''

تھیلے والا آدمی بہت سوچ کر بولا ''مجھے بس اس قدر یاد ہے کہ ہمارے گھر دھڑ دھڑ جل رہے تھے اور ہم باہر نکل رہے تھے۔ بھاگ رہے تھے......''

نوجوان کا دل بھر آیا ''مجھے بس اتنا یاد ہے کہ اس وقت میرا باپ جانماز پہ بیٹھا تھا اور ہاتھ میں اس کے تسبیح تھی، ہونٹ اس کے ہل رہے تھے اور گھر میں دھواں ہی دھواں تھا......''

نوجوان نے کوئی جواب نہیں دیا۔ اس کی آنکھوں میں آنسو ڈبڈبا رہے تھے۔

تھیلے والا بہت سوچ کر بولا ''مجھے بس اس قدر یاد ہے کہ گھر دھڑ دھڑ جل رہے تھے اور ہم سراسیمہ و بدحواس نکل رہے تھے۔''

زخمی سر والے پر کوئی اثر نہ ہوا بولا تو یہ بولا کہ ''دوست یادوں میں کیا رکھا ہے۔ میرے لیے یہ یاد رکھنے سے کیا فرق پڑتا ہے کہ میرے سر پر بلم پڑا تھا یا لاٹھی

پڑی تھی یا اسے تلوار نے دو نیم کیا تھا۔ میرے لیے اصل بات یہ ہے کہ اس وقت میرا سر بے طرح دکھ رہا ہے اور خون اس سے ہنوز رس رہا ہے'' (وہ جو کھو گئے — انتظار حسین) یہ مختلف کردار ہیں۔ ان میں سے ہر کردار علامتی ہے۔ یہ مختلف قسم کے مہاجرین ہیں جنھوں نے مختلف اوقات میں اور مختلف مقامات سے ہجرت کی۔ ان کے تجربے مختلف ہیں۔ اس لیے کہ ان کا ماضی مختلف ہے لیکن جب انہیں اپنے ماضی سے کوئی تعلق ہی نہیں رہا اور نہ کوئی وابستگی ہی رہی تو پھر یہ اس حد تک لاتعلق اور ناوابستہ ہو گئے (Alienated) بیگانے ہو گئے کہ انہیں اس سے کوئی دلچسپی نہ رہی کہ یہ کہاں سے آئے ہیں؟ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان میں سے یہ شخص کس حادثے سے یا کس شدید اذیت سے گذرا ہے اور اپنے ہوش و حواس کھو بیٹھا ہے یا پھر اپنی یادداشت (Memory) گنوا بیٹھا ہے۔ ایسے عجیب و غریب لوگ جن کے پاس نہ تو سوچنے کی صلاحیت بچی ہے اور نہ یادیں ہی ہیں بلکہ محرومی اس حد تک بڑھ چکی ہے کہ محرومی اور مایوسی کی انتہائی شکل سامنے آتی ہے کہ ان کرداروں کے لیے دنیا کی کوئی بھی شئے پرکشش نہیں اور ہر وابستگی بے معنی ہے اور یہ کسی ایسے شخص کی تلاش میں سرگرداں ہیں جس کی عدم موجودگی یا پھر غیر حاضری ان کے لیے سوہانِ روح ہے اور جس کے بغیر وہ اپنی شناخت بھی نہیں کر سکتے ہیں لیکن ان کی یادیں ان کے لیے اب غیر حقیقی بن گئی ہیں اور عالم یہ ہے کہ:

زخمی سر والے نے کسی قدر مایوسانہ لہجہ میں کہا ''ہاں! پکار کر بھی دیکھ لو'' اور اس نے پکارنے کی نیت سے جھرجھری لی۔ پھر اچانک ٹھٹھکا۔ تھیلے والے سے مخاطب ہوا ''میرے ذہن سے تو اس کا نام ہی اتر گیا۔ کیا نام تھا اس کا؟'' ''نام؟'' زخمی سر والے نے ذہن پر زور ڈالا ''نام تو اس کا مجھے بھی یاد نہیں آ رہا'' پھر نوجوان

سے مخاطب ہوا۔

''نوجوان تجھے یاد ہوگا؟''

نوجوان نے جواب دیا ''نام کیسا؟ مجھے تو اس کی صورت بھی یاد نہیں۔''

ظاہر ہے جہاں بے خبری اور انفعالیت کا یہ عالم ہو کہ اپنے سیاق وسباق سے مکمل بیگانگی اور لاعلمی ہو اور جہاں ماضی کی تمام یادیں غیر حقیقی بن گئی ہوں وہاں صورت حال یہی ہوگی کہ شکوک وشبہات اور اندیشہ ہائے دور دراز کے سوا کچھ نہ رہ جائے گا اور حالت یہی ہوگی کہ — ''ایک نے دوسرے کو دوسرے نے تیسرے کو اور تیسرے نے چوتھے کو گڑبڑایا۔''

آخر نوجوان نے سوال کیا کہ ''ہم تھے کتنے؟'' اس سوال نے دلوں میں راہ کی۔ ہر ایک نے ہر ایک سے پوچھا ''آخر ہم تھے کتنے؟''

بارلیش آدمی نے سب کی سنی۔ پھر یوں گویا ہوا کہ — ''عزیزو! میں صرف اتنا جانتا ہوں کہ جب ہم چلے تھے تو ہم میں کوئی کم نہیں تھا۔ پھر ہم کم ہوتے چلے گئے۔ اتنے کم ہوئے اتنے کم ہوئے کہ انگلیوں پر گنے جاسکتے تھے۔ پھر ہمارا اپنی انگلیوں پر سے اعتبار اٹھ گیا۔ ہم نے ایک ایک کرکے سب کو گنا اور ایک کو کم پایا۔ پھر ہم میں سے ہر ایک نے اپنی اپنی چوک کو یاد کیا اور اپنے آپ کو کم پایا۔''

ایک طرح سے تو یہ تشریح بھی ہوسکتی ہے کہ وہ گمشدہ شخص اصل میں گمشدہ معاشرہ یا پھر گمشدہ ماضی ہے جس کے بغیر کسی کی شناخت یا خود اپنی بھی شناخت ممکن نہیں ہے۔ لیکن بہ عنوان دیگر یہ بات بھی ہے کہ خود اپنا وجود بھی مشکوک ہی ہے۔ یہ طبعی وجود ہو کہ تہذیبی وجود، بہر حال گم ہی ہے۔ لیکن اس شخص کی وجہ سے ''جو نہیں ہے'' اور جس کا ''غیاب'' ہی تمام مسائل کی جڑ میں ہے۔ یعنی مسئلہ بہر حال

''غیاب'' کا ہی ہے۔ اسی شخص کی تلاش اور اسی شخص کا ''انتظار'' انتظار کر رہے ہیں۔ یعنی پھر وہی بات ہوئی کہ انتظار حسین اصل میں ''غیاب'' کے فنکارانہ شعور اور تخلیقی حسیت کا بڑا طاقتور عامل ہے۔

مگر ان تمام حضرات کی یادیں جو غیر حقیقی بن گئی ہیں وہیں پر آ کر تمام سلجھی ہوئی باتیں الجھ جاتی ہیں۔ اس ''اندرونی اذیت'' کا ہم کوئی اندازہ نہیں کر سکتے جو خودکشی کا پیش خیمہ ہوتی ہے۔ جو آہنی شکنجوں میں کسے جاتے ہیں جکڑے جاتے ہیں، جنہیں جسمانی اذیت پہنچائی جاتی ہے۔ بیشک وہ بار بار احساس اور شعور کھوتے ہیں۔ بے ہوشی کی فراموشیوں میں غوطے لگاتے ہیں۔ جسمانی تکلیف کی ناقابل برداشت شدت ''مسلسل انجام'' کے قریب تر ہونے کا احساس دلاتی رہتی ہے۔ پھر بھی جس کی زندگی یوں ''جلاد'' کے رحم و کرم پر ہوتی ہے وہ درد و تکلیف سے بے ہوشی کے عالم میں بہر حال نیست و نابود نہیں ہوتا...... وہ اپنے ''انجام'' پر خود موجود ہوتا ہے۔ اس کا ماضی اس کے ساتھ ہوتا ہے۔ اس کی یادیں اس کی اپنی ہوتی ہیں اور اگر وہ چاہے تو انہیں استعمال کر سکتا ہے۔ وہ موت سے پہلے اس کی کچھ معاون بن سکتی ہیں...... لیکن وہ شخص جو خودکشی کا فیصلہ کر لیتا ہے۔ وہ گویا خود اسی لمحہ اپنا ''وجود'' ختم کر دیتا ہے، وہ اپنے ماضی سے منہ موڑ لیتا ہے گویا اس نے اپنے مکمل دیوالیہ ہونے کا اعلان کر دیا ہو، اس کی ساری ''یادیں'' اس کے لیے غیر حقیقی بن جاتی ہیں۔ وہ اب اس کی نہ تو کوئی مدد کر سکتی ہیں نہ اسے بچا سکتی ہیں، اس کی داخلی زندگی کا تسلسل ٹوٹ چکا ہوتا ہے۔ وہ اپنی یادوں کے حلقے سے باہر نکل آتا ہے، اس کی شخصیت اپنے نقطہ اختتام تک پہنچ چکی ہوتی ہے۔ اس کی زندگی ٹھہر چکی ہے اس لیے کہ ایک ایسی اذیت جس کا کوئی حل نہ ہو۔ ایک ایسا ''کرب'' جس کا کوئی علاج

نہ ہو، ایک ایسی نا قابل برداشت کیفیت جو کسی کی بھی نہ ہو — وہ ''انتظار'' جو کوئی معنی نہ رکھتا ہو۔ ایک مستقل خلاء ہے اور اب وہ اسے پر نہیں کر سکتا۔

مجھے ایسا لگتا ہے کہ انتظار حسین نے جب اپنے گرد و پیش پر سنجیدگی سے نظر ڈالی تو ان کی نظروں نے جو ابتری اور جو افراتفری دیکھی، اس نے انہیں حیران و ششدر اور ساکت و جامد کر دیا اور اس خوف و دہشت کے عالم میں جب انہیں یہ نہ سمجھ میں آ سکا کہ کدھر جائیں؟ تو وہ دانش قدیم کے خزینوں کی طرف گئے۔ ظاہر ہے ان کی شخصیت اور ان کے گرد و پیش کے ماحول میں بڑا تضاد تھا اور ان دونوں کے درمیان ان کا فن حجاب کی صورت ہے جس کے پردے میں وہ خود کو چھپا رہے ہیں یا چھپانے کی کوشش کر رہے ہیں اور یہ بات پر لطف ہے کہ انتظار حسین کا تجربہ دو سطحوں پر ہے۔ ایک فن کی سطح پر تجربہ ہے اور دوسرا تجربہ زندگی کی سطح پر ہے۔ ان دونوں تجربوں میں مگر بڑا فرق ہے کہ یہ تجربے مختلف ہیں۔

ان کے تخلیق کردہ کردار سب کے سب ایک عجیب نا قابل بیان اذیت میں مبتلا ہیں اور اس حد تک کہ وہ ''اذیت'' اور وہ ''روحانی کرب'' فکری لہجہ درد بن گیا ہے۔ یہ کردار زندہ ہیں کہ مردہ ہیں یہ بحث فضول ہے اس لیے کہ زندگی اور موت کا فرق بھی یہاں مٹتا ہوا سا ہے۔ میں ان کے تخلیق کردہ کرداروں کے آگے دردمندی سے سرخم کرتا ہوں اور یہ کہتا ہوں کہ انتظار حسین کی نظروں کا کھرا پن ہماری طبعی عادتوں سے کچھ اتنا ماورا ہے کہ وہ ہمیں بڑی انوکھی چیز معلوم ہوتے ہیں لیکن وہ خود کبھی ''انوکھے پن'' کے متلاشی نہیں رہے، انہوں نے کبھی اس کو اپنا ''مقصود'' نہیں بنایا اور ایک ادبی صنعت کے طور پر تو انہوں نے اسے شاذ ہی استعمال کیا۔

— استعارہ

عہد حاضر کی نظریاتی پناہ گاہیں

نئے عالمی تناظر میں فکر ونظر کے نئے افق کا ظہور پذیر ہونا منطقی بات ہے اور نئی سمتوں کا شعور بھی نئے عالمی تناظر بلکہ نئے عالمی نظام (new world order) کے پیش نظر غیر مبہم بلکہ واضح ہے۔ ہر چند کہ اسے تابناک کہنا کسی بھی اعتبار سے درست نہیں بلکہ کرب ناک اور المناک کہنا زیادہ صائب اور موزوں ہوگا کہ سیاسی نقطہ نظر سے ''ہم عصری دنیا'' unipolar world میں تبدیل ہو چکی ہے۔ جہاں صرف ایک سوپر پاور (super power) واحدتاً ''قادر'' یا ''جابر'' ہے کہ وہی خدا کی بستی میں اپنی مرضی اور حکمت عملی مسلط کرنے میں اہل یا کامیاب ہے اور جس کے اشارۂ چشم وابرو کو نظر انداز کر دینا، اب کسی کے بس کی بات نہیں۔ بطور خاص ترقی پسند یا ترقی پذیر ممالک جنہیں پہلے تیسری دنیا کے نام سے موسوم کیا جاتا تھا، اب اپنے تمام تر وسائل اور ذرائع سمیت، اس کی ہدایت پر عمل کرنے پر، گویا کہ مجبور ہوں گے۔

ان پیچیدہ اور ناگزیر حالات میں، بدلتے ہوئے وقت کے تیور، اس بات کے متقاضی ہیں کہ پوری دنیا کے تمام اہل دانش اپنے گرد وپیش کا جائزہ از سر نو لیں اور اپنے نظریات کو نئے زاویوں اور نئی روح سے پرکھنے اور سمجھنے کی سعی مشکور کریں

اور اس مرحلے میں ایک بات اور بھی ہو سکتی ہے اور وہ ہے— از سرِ نو دریافت کہ گذشتہ سات دہائیوں کا وہ سفر جو انقلاب اکتوبر (October revolution) کے حوالے سے شروع ہوا تھا اور جس کے اثرات صرف سوویت یونین (Soviet union) کی تاریخ پر، مرتب نہیں ہوئے تھے بلکہ عالمی تاریخ پر بھی اس کے گہرے اثرات مرتسم ہوئے تھے اور معاشرے میں صِفاتی تبدیلیوں کی نوید سنائی گئی تھی کہ بقول اقبال:

آفتابِ تازہ پیدا بطن گیتی سے ہوا
آسماں ڈوبے ہوئے تاروں کا ماتم کب تلک
توڑ ڈالیں، فطرتِ انساں نے زنجیریں تمام
دوریٔ جنت کو، روتی چشم آدم کب تلک

یہ مژدۂ جاں فزا، عرصۂ دراز تک ہمارے عہد پر چھایا رہا مگر تاریخ کا یہ ۷۰ یا ۷۵ سالہ سفر ایک نازک موڑ آتے ہی اندھیروں میں یکا یک گم ہونے لگا اور ایک خوش فکر شاعر صرف یہ کہہ سکا کہ:

اندھیرے کا تناسب بڑھ نہ جائے
کوئی سورج زمیں پر آگرا ہے

اس کے اسباب وعلل خواہ کچھ بھی کیوں نہ ہوں؟ یا ممکن ہے تین وجوہ ہوں: (۱) خلائی ہتھیاروں کی واپسی (۲) روسی افواج کی افغانستان سے واپسی (۳) مارکسی نظریات میں ترمیم و تنسیخ— یہ بھی مگر صرف قیاس آرائی ہی کہی جائے گی کیونکہ خود ملک کے اندر، اتحاد کا تصور، جو کہ شاید بہت حد تک معاشی مساوات کے تصور پر انحصار کرتا رہا، برقرار نہ رہ سکا اور ایسا لگا کہ مساوات کا تصور، گویا کہ فطرت

کے اصولوں کی نفی ہو اور انسانی صلاحیتوں اور کارکردگی کے لیے سمّ قاتل بھی — کہ ایسا بھی ہوسکتا ہے کہ مساوات کے نظریے کے زیر اثر قد آور شخصیتوں کے سروں کو کاٹ کر، بونوں یا کوتاہ قد لوگوں کے برابر کرنے کی روش اپنائی گئی ہو — یا ممکن ہے ایک مرکزی منصوبہ ساز ادارہ وجود میں آیا ہو، جس کے نتیجے میں پوری معاشی زندگی ہی معیشت کے اصولوں سے بے بہرہ ہوگئی ہو یا بہ الفاظ دیگر ننگی آمریت مسلط ہوگئی ہو کہ اگر حکومت اور جماعت اپنی کارکردگی میں جمہوری عمل جاری و ساری رکھتی تو ممکن ہے عوام اور حکومت میں قربتیں بھی ہو جاتیں، اور تب اعتماد اور اعتبار کی فضا بھی قائم ہوتی — مگر یہ سب تو اندیشہ ہائے دور و دراز ہیں کہ کہیں نہ کہیں اجتماعی نظام میں تعمیری قوتوں کے ساتھ ساتھ تخریبی قوتیں بھی زیریں سطح پر کارفرما رہی ہوں گی کہ:

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی

بہر حال! اس انتشار اور بحران کے دور کو اگر ہم عبوری دور مان لیں اور کوئی نتیجہ اخذ کرنے سے گریز کریں کہ اس ہنگامی دور میں لایقینیت (uncertainty) ہے یا پھر یہ کہہ لیں کہ ابھی مطلع گرد آلود ہے، لہٰذا حتمی طور پر کچھ کہنا مناسب نہیں کہ یہ عہد ایک تعطل کا شکار ہے تو ممکن ہے کہ کچھ لوگ بہل جائیں مگر نئی سمتوں کا شعور، انسانی شعور ہے، جو تجسّس اور آگہی سے وجود میں آتا ہے اور جس انسانی شعور پر اعتماد اور یقین کرنا چاہیے کہ غلامی کے نظام کے خلاف اسپارٹکس کی قیادت میں جو بغاوت ہوئی، کچل دی گئی مگر وقت نے اسپارٹکس کو فاتح قرار دیا اور غلامی کا نظام تاریخ کے اندھیروں میں گم ہوگیا کہ جبر اور استحصال و استبداد کے خلاف لڑی جانے والی لڑائیاں، یوں تو، بیشتر شکست سے ہی دوچار ہوئی ہیں مگر اس معرکۂ خیر و شر میں

حتمی فتح تو بالآخر خیر ہی کی ہوئی اور شر تو بہر حال شر ہے، اس کی اوقات ہی کیا اور اس کی بساط ہی کیا کہ بقول احمد فراز:

بزم مقتل جو سجے کل، تو یہ امکان بھی ہے
ہم سے بسمل تو رہیں، آپ سا قاتل نہ رہے

اور حالانکہ یہ بات کہنے کی نہیں کہ ہر انقلاب، ردانقلاب کا شکار ہو ہی جاتا ہے مگر سورج ڈوب بھی جائے تو شفق چھوڑ جاتا ہے کہ انقلاب فرانس (French revolution) چند برسوں بعد ردانقلاب کا ہی شکار ہو گیا اور فرانس میں نپولین نے ایک بار پھر شہنشاہیت قائم کر دی مگر کیا انقلاب فرانس واقعی ختم ہو گیا تھا؟ اور کیا اس کے اثرات ہمیشہ کے لیے فنا ہو گئے تھے؟ — تاریخ اس کے برعکس تصور پیش کرتی ہے — کہ یہ بات ذہن نشیں رہنی چاہیے کہ تاریخ کا سفر دہائیوں میں طے نہیں ہوتا کہ صدیوں کا سفر تو صدیوں میں ہی طے ہوتا ہے — یہ اور بات ہے کہ تاریخ بقول مارکس یوں ہے کہ "events recur twice in history, firstly as tragedy and secondly as farce"—Marx اور دوسری طرف ایلیٹ کچھ اور ہی کہتا ہے کہ تاریخ بقول ایلیٹ یوں ہے کہ "history has many cunning passages and contrived corridors"—Eliot

مسئلہ صرف یہ ہے کہ تاریخ کو کس زاویے سے دیکھا جائے؟ کیا صرف فتح اور شکست ہی کسی مسئلے کا حل ہے؟ کیا ملک گیری کی ہوس، اقتدار کی جنگ، زرگری کی جنگ اور خود کو برتر و جابر اور قادر ثابت کرنے کے لیے جنگ صرف فتح و شکست کے الفاظ کے دائرے میں سمٹ کر، سکڑ کر، بوسیدہ کتابوں کے اندر رہ جاتی ہے— اگر ایسا ہے تو پھر اصول و نظریات، امن کا پیغام، انسانیت نوازی کا درس— یہ سب

صرف کتابوں کی باتیں ہیں، جن کا حقیقی اور اصلی دنیا سے کوئی تعلق نہیں۔

ہم بھول رہے ہیں، شاید کہ ہمارے ہی عہد میں کچھ ہی عرصہ قبل، فرانس میں ہی سارتر بھی تھا جس نے یہاں تک لکھا "The thinking of the oppressed in so far, as they rebel against oppression"—Satre

الجیریا جسے الجزائر بھی کہتے ہیں، انقلاب سے دوچار ہوا مگر الجیریا کے انقلاب کے دوران سارتر نے فرانسیسی کولونیل ازم (french colonialism) کے خلاف آواز بلند کی اور ایک ایسے منشور پر دستخط بھی کیا، جس کی رو سے فرانسیسی نوجوانوں کو یہ حق حاصل تھا کہ وہ فرانس کی فوج میں شامل ہو کر الجیریا کی جنگ میں حصہ لینے سے انکار کر سکتے ہیں— قطعی طور پر انکار— نتیجتاً سارتر کی رہائش گاہ پر دو دو بار بمباری ہوئی اور چارلس ڈیگال (صدر فرانس) کو یہ مشورہ بھی دیا گیا کہ سارتر کو فوراً جیل بھیج دیا جائے مگر صدر فرانس نے جواب دیا کہ ''سارتر بھی فرانس ہی ہے'' یہ وہی سارتر ہے جس نے نائیجیریا (Nigeria) میں بیافرا کی آزادی کی حمایت کی اور اسی جنگ آزادی کے لیے خود سینہ سپر ہو گیا اور جب ۱۹۶۵ء میں اس مشہور مفکر، ادیب اور نقاد کو جسے دنیا سارتر کے نام سے یاد کرتی ہے نوبل پرائز برائے ادبیات (Nobel Prize for literature) دیا گیا تو اس نے اس انعام کو ٹھوکر ماردی اور یہ ثابت کر دکھایا کہ انعام کسی بڑی شخصیت کے لیے ایک فضول اور بیکار سی شے ہے کہ جب چرچل (Sir Winston Churchill) کو "My Early Life" جیسی کتاب پر نوبل پرائز برائے ادبیات دیا جا سکتا ہے تو خود انعام ہی مشکوک اور مشتبہ ہو گیا ہے کہ ادبیات میں وہ لوگ بے حد اہم ہیں جنہیں انعام نہیں ملا ہے اور جنہیں سیاسی مصلحتوں یا کسی گروپ بازی کے ذریعہ انعام اور اکرام

دے کر بے وجہ آگے بڑھایا گیا ہے وہ سب کے سب یا تو مشکوک و مشتبہ ہیں یا پھر وقت کے اندھیرے میں گم ہو گئے ہیں کہ:

اب کسی بھی موڑ پر آتا نہیں ہے نام ان کا
اچھا ہے میں اس بھیڑ میں شامل ہی نہیں تھا

ایک طرف تو لوگ امریکہ میں تقریر کرنے کے لیے کیا نہیں کرتے؟ مگر دوسری طرف یہ سچائی بھی ہے کہ سارتر نے امریکہ میں تقریر کرنے سے ہی انکار کر دیا اور ویتنام کے سلسلے سے حوالہ دیتے ہوئے معقول وجہ پیش کرنے میں ذرا بھی تامل نہیں کیا— اگر ادیبوں، شاعروں اور نقادوں نے جبر اور استحصال کے خلاف آواز بلند نہ کی تو یہ سب کے سب وقت کے بہاؤ میں خس و خاشاک کی طرح بہہ جائیں گے کہ جبر اور استحصال کو فطری عمل قرار دینا اور ناانصافی اور عدم مساوات کو بدلنے اور مٹا دینے کی تحریک کو غیر فطری قرار دینا— میری رائے میں گمراہ کن بات ہوگی اور آنے والا وقت لے گا سب حساب۔

لہٰذا ادیبوں کو ارضی جنت کا خواب دیکھنے کی بابت سوچنا ہی چاہیے اور ان خوابوں کو بانٹنے کی روایت ترک نہیں کرنی چاہیے— حالانکہ خواب اور شکست خواب ہمارے عہد کا مقدر ہے لیکن خواب دیکھنا اور دکھانا، ہمارا وہ بنیادی اور پیدائشی حق ہے جس سے ہمیں کوئی بھی حکومت محروم نہیں کر سکتی کہ یہی انسانیت کے روشن مستقبل کی ضمانت ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ہمارے خوابوں کو قتل گاہوں سے گزرنا پڑا ہے اور یقین اور اعتماد کی سانسیں اکھڑ چکی ہیں اور عقیدے اور نظریات نذر آتش کئے جا چکے ہیں لیکن بقول شاعر کچھ ایسا ہے کہ:

ہونٹوں پہ ہنسی، آنکھوں میں تاروں کی لڑی ہے

وحشت بڑے دلچسپ دوراہے پر کھڑی ہے۔ میں یہ مانتا ہوں کہ مفسروں نے حق کی تفسیر ہی بدل ڈالی ہے اور سب کے سب بطور خاص ادیبوں اور شاعروں اور دانشوروں کے قلم ایک ہی سمت میں رواں ہو گئے ہیں اور ایک ایسا معاشی نظام وجود میں آ رہا ہے جہاں ہر شخص دوسرے کا دشمن بن جاتا ہے کہ اقتدار کی جنگ ہو کہ جنگ زرگری، دونوں ہی جنگوں میں یہی ہوتا ہے کہ:

> "In a civilization where one man is the enemy of the other, for this is what our industrial system means— demoralization is ineradicable, for demoralization and crime are the by products of the struggle for existence as known to our industrialised civilization."

مگر سرمایہ دارانہ نظام میں تو یہی ہونا ہی تھا۔ اب ایک سہل نسخہ بھی دیکھ ہی لیجئے کہ:

> "To limit and do away with demoralization, a chair of curative pedagogy should be established."— Adler.

ایک ماہر نفسیات اس کے سوا اور کہہ بھی کیا سکتا ہے؟

مگر یہ آج کا دستور ہے کہ ہر فرد تباہ حال ہوتا چلا جا رہا ہے اور سرمایہ دار واقعی مضبوط اور مستحکم ہوتا چلا جا رہا ہے کہ ہر قانون سرمایہ دار نے بنایا ہے اور اپنے مفاد کے پیش نظر سیاسی اور سماجی اور ادبی تحریک بھی وہی چلا رہا ہے کہ بقول اقبال:

فلک نے انکو عطا کی ہے خواجگی کہ جنہیں
خبر نہیں روشِ بندہ پروری کیا ہے

کہ واقعات یا وقوعات سائے میں پروان چڑھ رہے ہیں۔ کچھ ان دیکھے، انجانے ہاتھ ہیں جو اجتماعی زندگی کا تانا بانا بن رہے ہیں اور یہ ہاتھ کسی کو نظر نہیں آتے کہ:

خواب سے بیدار ہوتا ہے کوئی محکوم گر
پھر سلا دیتی ہے اس کو حکمراں کی ساحری

ان نظریات کی نشان دہی کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ ہم اپنے عقائد سے دستبردار ہو جائیں کہ بنیادی مقصد صرف یہ ظاہر کرنا ہے کہ کس طرح ہمارے علماء اور دینی رہنما اور مذہبی پیشوا، ان حقائق کو ان سچائیوں کو جو ان کے عقائد سے یا اُن کے سیاسی اور مذہبی نقطہ نظر سے متصادم ہوتے ہیں۔ اپنی اَنا کا مسئلہ بنا کر، ان میں حقیقی معنوں میں تبدیلیاں پیدا کرتے رہتے ہیں کہ یہ طرزِ عمل ایک ترقی پذیر معاشرے میں، آج کے دور میں، مضر ہے کہ ہمیں مقامی اور عالمی میدانوں میں اصل حقائق سے ہی استفادہ کرنا ہوتا ہے کہ بہت پہلے علامہ اقبال نے ''باغی مرید'' کے عنوان سے یہ اشعار بھی کہے تھے کہ:

ہم کو تو میسر نہیں مٹی کا دیا بھی
گھر پیر کا، بجلی کے چراغوں سے ہے روشن

شہری ہو، دیہاتی ہو، مسلمان ہے سادہ
مانند بتاں پجتے ہیں کعبے کے برہمن

نذرانہ نہیں، سود ہے پیرانِ حرم کا
ہر خرقہ سالوس کے اندر ہے مہاجن

میراث میں آئی ہے انہیں مسند ارشاد
زاغوں کے تصرف میں عقابوں کے نشیمن

علامہ اقبال، عالمی تناظر میں دیکھ رہے تھے کہ عالمی سیاست کا رنگ ہی دوسرا ہے اور جنیوا اور لندن میں کچھ اور ہی ہو رہا ہے کہ اقبال، اردو کا وہ واحد شاعر ہے جسے اہل فرنگ کی رگ رگ سے واقفیت حاصل تھی کہ بقول اقبال:

ترا علاج جنیوا میں ہے نہ لندن میں
فرنگ کی رگ جاں پنجۂ یہود میں ہے

ویسے ایک دلچسپ اتفاق بھی دیکھ ہی لیجئے کہ جس زمانے میں ایلیٹ نے "The waste land" لکھی ہے، بالکل اسی زمانے میں اقبال نے اپنی نظم ''خضر راہ'' لکھی ہے کہ بالخصوص ان نظموں میں یورپ کی پہلی جنگ عظیم اور انقلاب روس کے اثراتِ ملتے ہیں مگر اس فرق یا تضاد کے ساتھ کہ ہندوستانی سامراج کی گرفت سے باہر نکل رہے تھے اور انگلینڈ، یورپ میں سامراجی نظام موت اور بربادی کے آئینے میں اپنا مکروہ چہرہ دیکھ رہا تھا کہ برطانوی استعماریت کا سورج غروب ہو چکا تھا اور ایلیٹ کے الفاظ میں یہ دیکھئے کہ "When the evening is spread out against the sky."— Eliot

کہ یہاں شام کا وقت اصل میں برطانوی استعماریت کے آفتاب کے غروب ہونے کی علامت ہے اور یہ پوری نظم جاں سوز لمحات سے لبریز اور ملول

خاطر ہو کر لکھی گئی ہے لیکن آفتاب ہمیشہ نقطۂ اتصال پر ہی ہوتا ہے، وہ غروب سے نا آشنا ہے کہ اس نے زوال کی صورت کبھی نہیں دیکھی کہ بقول اقبال:

جہاں میں اہلِ ایماں صورتِ خورشید جیتے ہیں
اِدھر ڈوبے، اُدھر نکلے، اُدھر ڈوبے، اِدھر نکلے

کہ وہی لمحات اقبال کے یہاں ''آفتاب تازہ'' کی بشارت بن کر، مژدۂ جاں فزا ہیں مگر یہ حیرت کی بات ہے کہ ہندوستان میں بطور خاص اردو میں ایلیٹ کے ہم نوا اس کی مسیحی مابعد الطبیعات میں محو ہو گئے اور یہ بات ذہن سے نکل گئی کہ وہ کولونیل ازم (colonialism) کا زبردست حامی اور علم بردار تھا اور جمہوری نظام کا منکر اور مخالف کہ خود ایلیٹ کے الفاظ میں ہی دیکھئے:

"I am a Roman Catholic in religion, royalist in politics and classist in literature."— Eliot

کہ یہ برطانوی استعماریت کا سہ رخی اقرار اور ایقان ہے یعنی برطانوی استعماریت کی عظیم الشان روایت کا اعلان جسے ہم "triple affirmation of a single belief" بھی کہہ سکتے ہیں — کہ ہمارے یہاں ایک کنفیوژن (confusion) رہا ہے کہ ہم عالمی سیاست سے بے بہرہ ہو کر یا پھر عالمی سیاست کو یکسر نظر انداز کر کے، مغربی علوم و فنون کی ہم نوائی کرنے لگتے ہیں اور اقبال کی شاعری کو عالمی سیاست اور ملکی سیاست سے الگ کر کے محض اور صرف اسلام کی تعلیمات کا منظوم ترجمہ سمجھ بیٹھتے ہیں اور یہ نہیں دیکھ سکتے کہ ہم جس عہد میں سانس لے رہے ہیں وہ عہد انسانوں ملکوں اور تہذیبوں کے خرید و فروخت کا دور ہے اور ایک ایسا دور ہے کہ:

نشیمن ہی کے لٹ جانے کا غم ہوتا تو کیا غم تھا
یہاں تو بیچنے والوں نے گلشن بیچ ڈالا ہے

کہ یہ زمین تو بیچتے ہی ہیں ہوا اور فضا کو بھی بیچ دیتے ہیں کہ اگر واقعی ان کا بس چلے تو یہ ہرا کی طرح خدا کو بھی بیچ ہی دیں گے کہ اقبال کی پیش گوئی صحیح اور درست نکلی کہ اپنی مشہور نظم ''زمانہ'' میں، انہوں نے اسے ہی اپنی وضع کردہ اصطلاح میں ''مغربی مقامروں کا قمار خانہ'' قرار دیا ہے اور یہ ۱۹۳۳ء کے سلسلے سے اہم بات کہی جائے گی کہ ہندوستان میں نہرو کی قیادت میں جو مکمل آزادی کی تصویر ابھرتی ہے، اسی تصویر میں ہی سامراج دشمنی اور فاشزم کی مخالفت میں خطوط ابھر کر سامنے نظر آتے ہیں کہ خود نہرو کے الفاظ میں:

"Hitler and his creed received the imbodiment and— intensification of the imperialism and recialism against which the congress was struggling."— Pandit Jawahar Lal Nehru

شاید یہ بات بھی بر سبیل تذکرہ اہم ہوگی کہ ۱۹۲۸ء میں جرمن کی انجمن برائے انسانی حقوق کے لیے مشہور سائنس داں آئن سٹائین (Einstein) نے "My Grado" کے نام سے ایک گراموفون ریکارڈ تیار کیا تھا اور ۱۴ جولائی ۱۹۳۰ء کو آئن سٹائین کی رہائش گاہ پر ''حقیقت کی نوعیت'' پر رابندر ناتھ ٹیگور سے انہوں نے دیر تک تبادلۂ خیال بھی کیا تھا کہ اس تبادلۂ خیال کی نوعیت سائنسی یا ادبی ہی نہیں تھی بلکہ سیاسی بھی تھی کہ اسی کے فوراً بعد ۱۴ دسمبر ۱۹۳۰ء کو نیویارک (New York) میں آئن سٹائن نے جو تحریک چلائی وہ ہے ''دو فیصد امن پسند تحریک'' کہ

بقول آئن سٹائن ''اگر فوجی خدمات پر مامور افراد میں صرف دو فیصد لڑنے سے انکار کر دیں تو یقیناً روئے زمین پر جنگ کا خاتمہ ہو جائے گا۔'' یہ بڑی ہی خوبصورت بات ہوگی اگر میں علم و سیاست کو مے نوشی سے مماثل قرار دوں کہ مشہور ایرانی شاعر، عمر خیال نے بادہ گساروں کے آدابِ بادہ گساری کو یوں پیش کیا ہے کہ:

گر بادہ خوری، تو با خردمنداں خور
یا باصنم سادہ رخ و خنداں خور

اصل بات یہ ہے کہ علم و ادب کی شراب اس محفل میں پی جاتی ہے جس محفل میں خردمنداں بھی ہوں اور صنم سادہ رخ و خنداں بھی اور ایک پرانی روسی کہاوت بھی یہی ہے کہ ''مردوں کا حسن، ان کی عقل و دانش میں ہوتا ہے اور عورتوں کی عقل و دانش، ان کے حسن میں'' — کہ میں جرمنی کے حسین مردوں اور عقل مند عورتوں کا جام صحت پی لوں تو بات بنے گی کہ بڑے سلیقے سے اقبال نے کہا ہے کہ:

نہ تھا، اگر تو، شریک محفل قصور تیرا ہے یا کہ میرا
مرا طریقہ نہیں کہ رکھ لوں کسی کی خاطر مئے شبانہ

جرمنی کے حسین مردوں میں آئن سٹائین بھی ہے جس نے صرف سائنس میں ہی کمالات نہیں دکھائے کہ وہ یوں بھی سائنسی دنیا میں یکتائے روزگار تھا ہی مگر وہ کہانی کو آگے بڑھاتا ہے کہ سیاسی دنیا کو بدلنے کی سعی مشکور کرنے والوں میں وہ بھی شامل ہے کہ پہلی جنگ عظیم کے دوران جب امن پسند تحریک بھی انگڑائی لے کر اٹھ چکی تھی اسی وقت سرکردہ جرمن دانشوروں مثلاً میکس پلینک (Max Planck) اور رونٹگن وغیرہ کے جاری کردہ بیانات ''۹۴ کا منشور'' کے جواب میں ''یوروپینیوں کے نام منشور'' کا اجراء ہوا تھا اور ۱۹۱۸ء میں آئن سٹائین نے ان ۲۰۰ یوروپی اور

امریکی دانشوروں کا ساتھ دیا جنھوں نے ورسائی سمجھوتے یا ورسائی امن مذاکرات میں شامل ہونے والے سربراہان مملکت کے نام دسمبر 1918ء میں ایک عرضداشت پر دستخط کیے اور نومبر ۱۹۲۳ء میں ہٹلر کے برسراقتدار آنے کے ساتھ ہی ساتھ آئن سٹائین کی روانگی ہوئی اور رخت سفر باندھ کر وہ برلن سے سویڈن کو روانہ ہوا۔ یہ وہی دور تھا جب نازیوں کا کہنا یہ تھا کہ ''جب میں کلچر کا نام سنتا ہوں تو اپنا ریوالور سنبھال لیتا ہوں۔'' اور ایک طنز کے طور پر آئن سٹائین (Einstein) کو ہدف سنگ ملامت بنایا گیا کہ نازیوں کے ذریعے شائع کی جانے والی تصویروں کے البم میں آئن سٹائین کی تصویر کے نیچے یہ فقرہ چست کیا گیا کہ ''ابھی تک پھانسی نہیں پڑی'' اس طنز و تشنیع سے ان کی نیت کا اندازہ بخوبی ہو جاتا ہے—اور یہ بات خود آئن سٹائین کی سمجھ میں آ گئی تھی کہ حالات اب ان کے لیے ناسازگار ہیں اور یہ گویا کہ ۱۸ اگست ۱۹۳۳ء کا دن رہا ہوگا جب جرمنی کی جنگی کاوشوں کی مزاحمت کی گئی تھی لیکن اکتوبر ۱۹۳۳ء میں ہٹلر کے عروج اور آئن سٹائین کی زندگی کو خطرات بیک وقت سامنے آئے اور اسی نازک لمحے میں آئن سٹائین نے وطن کو خیرباد کہا اور ترک وطن کر کے امریکہ میں وہ پرنسٹن میں Institute of advanced studies میں ملازم ہو گیا۔ ملازمت اختیار کرنے میں وہ واقعی مجبور تھا کہ جرمنی میں تو خود اس کی زندگی ہی خطرے میں تھی۔ لیکن امریکہ کو آئن سٹائین کی ذہانت اور صلاحیت سے غیر معمولی فائدہ پہنچا کہ اگست ۱۹۳۹ء کو امریکی صدر روزویلٹ (Roosevelt) کے نام مشہور تعارفی خط لکھا گیا جس خط میں وہ عرضداشت بھی شامل تھی جس کے نتیجے میں مین ہٹن منصوبے پر کام شروع ہوا اور ایٹم بم کی تیاری وجود میں آئی۔

یہ بات قابل غور ہے کہ نازیوں کی زیادتی کے نتیجے میں ہی جرمنی سے

امریکہ تک کا سفر، آئن سٹائین (Einstein) نے اختیار کیا اور اس کی صلاحیت سے ہی امریکہ نے ایٹم بم یعنی (Nuclear bomb) بنایا جو ٹھیک پانچ برس بعد یعنی ۱۹۴۵ء میں کام آیا یعنی اکتوبر ۱۹۴۰ء میں ہی آئن سٹائین کو امریکہ کی شہریت دی گئی اور جیسا کہ میں نے عرض کیا۔ ٹھیک پانچ برسوں کی مدت گزر جانے کے بعد ۱۹۴۵ء میں جاپانی شہروں پر ایٹم بم گرائے گئے۔ حالانکہ خود آئن سٹائین نے صدر امریکہ روز ویلٹ (Roosevelt) کو خط لکھ کر، جاپانی شہروں پر ایٹم بم گرانے سے سختی سے منع کیا تھا اور یہ بات بھی شاید صحیح ہے کہ یہ خط اس لیے کھولا بھی نہیں جا سکا کیونکہ ۲ اپریل ۱۹۴۵ء کو صدر امریکہ صدر روز ویلٹ کی اچانک موت ہوگئی — اور خط انہیں کے نام تھا جو بقید حیات نہ تھے۔ بہر حال! یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ۳ فروری ۱۹۵۰ء کو آئن سٹائین نے ایک ٹیلی ویژن پروگرام میں حصہ لیا اور ہائیڈروجن بم سے متعلق پیچیدگیوں کے پیش نظر امریکہ میں جنگ کے بعد کے حالات کا جائزہ لیتے ہوئے خود آئن سٹائین نے ہی فوجی مقاصد کے لیے سائنس کے استعمال اور جارحانہ پالیسی کے خلاف خیالات ظاہر کئے اور ۱۲ جون ۱۹۵۳ء کو نیویارک ٹائمز (New York times) میں آئن سٹائین کا وہ خط بھی شائع ہوا، جس خط میں انہوں نے فوج میں جبری بھرتی کی مخالفت کی اور غیر امریکی کارروائیوں کی کمیٹی کے سامنے پیش ہونے سے انکار بھی اسی میں شامل ہے اور یہ بات بھی غور و فکر کی متقاضی ہے کہ ۱۵ اپریل ۱۹۵۵ء کے برٹرنڈ رسل کی شمولیت میں جنگ کے خلاف اور قیام امن کی حمایت میں بیان جاری کیا گیا اور تب وہ لمحۂ آخر بھی آ ہی گیا جب ۱۸ اپریل ۱۹۵۵ء کو آئن سٹائین نے داعی اجل کو لبیک کہا اور زندگی کا یہ بے محابا سفر، آخرت کے سفر میں بدل گیا۔

اس پر لطف روداد زندگی میں دنیا کی روداد کو بھی شامل کر لینے سے واقعات کی ترتیب سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وقوعات ہمیشہ سائے میں پروان چڑھتے ہیں اور کچھ انجانے ہاتھ ہوتے ہیں جو دنیا کی تعمیر یا پھر دنیا کی تخریب کاری میں نمایاں رول ادا کرتے ہیں اور یہ لوگ سیاست داں نہیں بلکہ دانشور ہوتے ہیں کہ اگر نازیوں نے آئن سٹائین کو پریشان نہ کیا ہوتا اور دہشت گردی کی مسموم فضا میں اسے اپنی زندگی پر خطرہ منڈلاتا ہوا نہ محسوس ہوتا تو وہ امریکہ جاتا ہی کیوں؟ یا دوطن کو سینے سے لگائے جلاوطنی کی زندگی گزارنا، ویسے بھی اس کے لیے ایک ناخوشگوار تجربہ تھا۔ بہر حال! مابعد الطبیعاتی اور مثالیت پسند فلسفہ ہو یا اس کے زیر اثر پلنے اور بڑھنے والا فلسفہ یا شعر و ادب، یہ ایک حقیقت ہے کہ عالمی سطح پر اس کی فتح مندانہ گرفت کا اعتراف تو کرنا ہی پڑتا ہے کہ یہ اثرات، سائنس سے کم آشنا ذہنوں پر بھی محسوس کئے جا سکتے ہیں کہ یہ ایک موثر مکتب فکر ہے جو اپنی بیانیہ قوت اور قیاسی استدلال کے ذریعے سائنس کے مصدقہ حقائق میں بھی اپنے افکار اور نظریات کی راہیں تلاش کر لیتا ہے کہ فرانس کے زوال پسند ادیبوں اور شاعروں اور ایذرا پاؤنڈ اور ایلیٹ نے ''جدیدیت'' کا جو اسکول قائم کیا تھا اس کا پورا ڈھانچہ ہی ان اثرات سے آلودہ نظر آتا ہے کہ اس اسکول کی اساس ہی سائنس دشمنی سے عبارت رہی ہے کہ یہ لوگ حقیقت کو جامد بنا دیتے ہیں۔ جب کہ حقیقت واقعی متحرک اور فعال ہے کہ بقول اقبال:

سکوں محال ہے، قدرت کے کارخانے میں
ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں

یہی سبب ہے کہ میں نے کہیں لکھا ہے کہ جدت پسندی ایک مثبت اور فعال

اور متحرک رجحان ہے جو رجحان حقیقت کو متحرک مان کر ہی چلتا ہے۔ جب کہ جدیدیت ایک منفی رجحان ہے جو حقیقت کو جامد بنا دیتی ہے کہ جدت پسندی کی بہترین تعریف اقبال کے اس شعر میں ہو ہی جاتی ہے کہ:

طرح نوافگن کہ ما، جدت پسند، افتادہ ایم
ایں چہ حیرت خانۂ امروز و فردا ساختی
(اقبال)

شاید، یہ بات بہت کم لوگوں کو معلوم ہو کہ ''مابعدالطبیعاتی'' رجحان اور مثالیت پسند فلسفے کی عالمی تحریک اور ''جدیدیت'' کی یلغار کے باوجود، حیات اور کائنات کی ارتقاء پذیر قوتیں کوئی بند باندھنے میں کامیاب نہیں ہوئیں اور عالمی سطح پر سماجی عوامل میں جدید سائنس اور ٹکنالوجی کے سامنے اس کے چراغ نہ جل سکے کہ وقت ان تحریکات کو روندتا ہوا آگے بڑھتا گیا اور مابعدالطبیعات اور ''جدیدیت'' کو سماجی فعل کی حیثیت سے بے نام ونشان کر دیا کہ اس کی حیثیت اب محض ذہنی اور ذاتی ہو کر رہ گئی ہے کہ یہ طرز فکر مسلم دنیا کے علماء میں بطور خاص مقبول ہوا۔ چنانچہ تیسری دنیا نے انیسویں صدی کے اواخر میں ایسے مسلمان علماء پیدا کئے جنھوں نے سائنس اور جدید ترقی کے ماخذات قرآن کریم اور احادیث میں تلاش کئے۔ تمثیلی طور پر برصغیر میں اس کی سب سے موثر تحریک سرسید کے ہاتھوں پروان چڑھی اور بیسویں صدی میں اس کی پذیرائی علامہ اقبال نے کی کہ مشرقی فلسفے میں اقبال نے اپنے فنی نظام کا پورا ڈھانچہ، جوڈ، ایڈنگٹن اور جیمس جینز کے زیر اثر تیار کیا ہے۔ مسلم مفکروں میں اقبال تن تنہا مفکر ہیں جنھوں نے بڑی حد تک آئن سٹائین کے نظریات وعوامل کی صحیح تعبیر اور تشریح کی ہے سوا اس کے تصور ''زماں'' کے جس سے

صرف اس لیے اختلاف کیا ہے کہ وہ ہمارے دینی عقیدے کے مطابق نہیں ہے کہ جہاں تک سائنسی طریقۂ کار کا تعلق ہے۔ اصل بات تو یہ ہے کہ ''اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ طبعی سائنس مذہب کی حمایت کرتی ہے اور اس خیال کی تو اور بھی گنجائش کم ہے کہ وہ مذہب کو ثابت بھی کرتی ہے۔'' لیکن سائنس کی رو سے ایسے وجوہ اب موجود نہیں رہے، جن کی بنیاد پر مذہب پر کوئی حرف آتا ہو۔ لہٰذا کائنات کی مذہبی توجیہ پر غور وفکر کا راستہ کھلا ہوا ہے۔

لیکن ہم نے گزشتہ کئی سال جس کرب میں گزارا ہے، اسے طباعت کے حصار میں، لانا ممکن نہیں کہ یہ کئی سال جس عالمی تشنج اور تناؤ سے شروع ہوا وہ بالآخر خلیج کی جنگ کی صورت میں ظاہر ہو کر رہا اور ۴۸ گھنٹوں کی قلیل اور یک طرفہ مہلت (unilateraldecision) کے ختم ہوتے ہی امریکہ اور برطانیہ اپنے حلیف ممالک (جن میں نام نہاد اسلامی ممالک بھی شامل ہیں) اپنے جملہ وسائل اور قوت کے ساتھ عراق جیسے چھوٹے اور تباہ حال ملک پر چڑھ دوڑے۔ اطلاعات کے مطابق اس مختصر سی مدت میں امریکہ اور برطانیہ نے عراق پر جس ہولناک انداز میں آتش و آہن کی بارش کی ہے۔ اس کی مثال پہلے کبھی نہیں ملتی۔ امریکی ذرائع اطلاعات لاکھوں عوام کی ہلاکت کی نوید سنا رہے ہیں اور امریکی حکام بشمول صدر امریکہ، عراق کی مکمل تباہی کا اعلان فرما چکے ہیں۔ اس وقت عملاً دنیا کی انتہائی ترقی یافتہ ٹکنالوجی، ایک ایسے تنہا اور نسبتاً پسماندہ ملک سے نبرد آزما ہے جو گزشتہ ایک عشرے سے زائد امریکہ سے پنجہ آزمائی میں مصروف رہا ہے اور جس کی مدافعتی قوت کا امریکہ اور برطانیہ اور اس کی حلیف طاقتوں کے بالمقابل ایک لمحے کو بھی برقرار رہنا ممکن نہیں کہ اس لشکر کشی کے لیے بظاہر پہلے تو عراق پر کویت (Kuwait)

کی بالادستی ثابت کرنے کے لیے جواز فراہم کیا گیا اور مجلس اقوام متحدہ (U.N.O.) کا سہارا لے کر قیامت برپا کی گئی اور بعد ازاں خود امریکہ اور برطانیہ نے U.N.O. کو خارج از بحث قرار دے کر کیمیاوی اسلحوں کی تلاش کو بہانہ بنایا کہ یہ محض ایک ایسا حیلہ اور بہانہ تھا جو اتفاقاً امریکہ کو حاصل ہوگیا اور بقول شخصے: خوئے بد، را، بہانۂ بسیار۔

مگر طرہ یہ کہ صہیونیت کے علم برداروں نے حق کی تفسیر ہی بدل ڈالی اور نام نہاد اسلامی ممالک بھی اس حیلے کو یقین میں بدلنے لگے اور مفسروں نے حق کی تفسیر بدل کر، قلم کی عظمت کو فروخت کر دیا کہ:

سعدیؔ از دست خویشتن فریاد

بہرحال! اس وحشیانہ لشکر کشی کے اصل محرکات پٹرول کی سیال دولت اور اس سے متعلق سیاست میں مضمر ہے کہ امریکہ اور اس کے حلیف ممالک، مشرق وسطیٰ کے تیل کے بغیر، اپنی سیاسی، معاشی و سائنسی ترقی اور استعماری مقاصد کی تکمیل نہیں کرسکتے اور نہ آئندہ امکانات کی توسیع میں کامیاب ہوسکتے ہیں، چنانچہ ان کی ہمیشہ ہی سے یہ خواہش رہی اور کوشش بھی یہی تھی کہ وہ صرف اپنی ہی شرائط اور مقرر کردہ سستے نرخ پر زیادہ سے زیادہ پٹرول کشید کرتے رہیں اور اس طاقت، تحریک اور شخصیت کو تہس نہس کردیں جو ان کے عزائم کی راہ میں حائل ہونے کی جسارت کرسکے۔ رہی بات غاصبانہ قبضے کی تو کیا ہے کہ اس سلسلے میں امریکہ نے پاناما (Panama) پر امریکی یلغار کر کے اور اسی طرح فاک لینڈ پر برطانیہ نے فوج کشی سے جس جارحیت اور جرم کا ارتکاب کیا ہے، بالکل وہی انداز یہاں بھی نظر آتا ہے کہ دنیا کے کسی بھی قانون کے تحت عراق پر تسلط اور بش اور بلیئر کی حکمرانی اور صدر

صدام حسین کی عراق ہی کی سرزمین پر کسی مجرم کی طرح تلاش اور جستجو اور زندہ یا مردہ حالت میں پیش کرنے کی ضد، کسی اخلاقی جواز کی کبھی بھی متقاضی ہو کہ نہ ہو— مگر دنیا کو حیرت اور غم و غصے میں ضرور ڈال دیتی ہے کہ یہ ایک عجیب طرفہ تماشہ ہے کہ صدر صدام حسین کو امریکہ اور اس کے حلیف ممالک دس سال تک ایران کے خلاف ہر طرح کی امداد فراہم کرتے رہے اور جب ان دو پڑوسی ممالک نے اپنے اختلافات کو حالانکہ 'بعد از خرابی بسیار' پر امن طریقے سے حل کر لیا اور عراق نے تیل کی سیاست میں مغربی اقوام کی حاکمانہ روش کو چیلنج کر دیا تو پھر اسی سب سے بڑے حلیف کو قابل گردن زدنی قرار دے دیا گیا۔

ستم ظریفی تو یہ بھی ہے کہ استعماری قوتوں نے اس مرحلے میں سلامتی کونسل کی بے شمار قراردادوں کی مسلسل تکذیب، تحریف اور تردید کے مرتکب ہونے میں فخر محسوس کیا اور دنیا کو اپنی انا کے آگے سربسجود کرنے کا عزم مصمم بھی کر لیا۔

امریکی ذرائع ابلاغ سے پیش کی جانے والی فتوحات کی بشارتیں، ہوسکتا ہے کہ قابل قبول نکلیں لیکن کیا عالمی ضمیر اس صورت حال کے تناظر میں ابھرنے والی اس تشویش کو جو جنگ کے خلاف مظاہروں کی صورت میں دنیا بھر میں کی گئیں، نظر انداز کر سکے گا؟ کیا عالمی رائے عامہ، سلامتی کونسل جیسے بین الاقوامی اداروں پر امریکہ اور برطانیہ کے مخصوص مفادات کی خدمت گزاری سے صرف نظر کر سکے گی؟ کیا امن عالم کی دیرینہ خواہش، جنگی طالع آزماؤں کے جنونی فیصلے سے یوں ہی بار بار تشہیر کی جاتی رہے گی؟ کیا انسانی تمدن اور سائنسی فتوحات کی اس عظیم انسانی عمارت کو، جو صدیوں میں تعمیر کی گئی ہے اور جہد مسلسل سے وجود میں آئی ہے، ہر صدی کے بعد شکست و انہدام سے دوچار ہوتے رہنا ہوگا؟

یہ چند ایسے ناگزیر سوالات ہیں جو مشرق وسطیٰ کے حالیہ خونی ڈرامے سے پیدا ہوئے ہیں اور جن پر تفکر کی ضرورت جتنی آج ہے شاید پہلے کبھی نہیں رہی ہو — رہی بات سعودی عرب کی تو اقبال کی پیش گوئی صحیح نکلی کہ:

وہ شعلۂ آشامی نہیں بحر عرب میں
پوشیدہ جو ہے مجھ میں وہ طوفان کدھر جائے

اس راز کو اب فاش کر، اے روح محمدؐ
آیاتِ الٰہی کا نگہبان کدھر جائے؟

بہت پہلے شیخ سعدی نے بھی زوال بغداد سے متاثر ہو کر یہ اشعار لکھے تھے کہ:

آسماں را حق بود، گر خوں ببارد، بر زمیں
بر زوال ملک مستعصم، امیر المومنیں

زینہار از دورِ گیتی، انقلاب روزگار
قیصران روم سر بر خاک و خاقان چیں

اے محمدؐ، گر قیامت می بر آری، سر زِ خاک
سر بہ آمد دیں، قیامت درمیان خلق بیں

خونِ فرزندانِ عمِ مصطفیٰؐ، شد ریختہ
ہم بر آں خاکے کہ سلطاناں نہادندے جبیں

اور کم و بیش یہی لہجہ اور تیور، شبلی نعمانی کے ان اشعار میں ملتا ہے، جو جنگ بلقان سے متاثر ہو کر لکھے گئے ہیں کہ:

حکومت پر زوال آیا تو پھر نام ونشاں کب تک
چراغِ کشتہ محفل سے اٹھے گا دھواں کب تک

یہ مانا، تم کو شمشیروں کی تیزی آزمانی ہے
ہماری گردنوں پر اس کا ہوگا، امتحاں کب تک؟

پرستارانِ خاکِ کعبہ دنیا سے اگر اٹھے
تو پھر یہ احترام سجدہ گاہ قدسیاں کب تک؟

اب میں ذرا دوسرے انداز سے آتا ہوں کہ یوں تو امریکہ نے globalization کا ہنگامہ اور پروپگنڈہ بہت کیا ہے مگر globalization کا مفہوم ہے Global Integration لیکن جو تحریک چلی ہے وہ اگر صرف امریکہ اور برطانیہ کے مفادات کو ہی لے کر چلے تو ہوگا کیا؟ صرف global disintegration اور وہ تو لازمی نتیجہ بھی ہے کہ اُن کا مقصد ایشیاء کو معرکہ کارزار بنا کر، تیسری جنگ عظیم میں ڈھکیل دینے کا لگتا ہے اور اس مرحلے میں بطور خاص اسلامی ممالک ہی زد پر آئیں گے کہ آثار و قرائن یہی ہے کہ وہ فلسطین سے عراق تک تو آسانی سے قابض ہو ہی چکے ہیں اور سعودی عرب کی مقدس سرزمین بھی ایشیا ہی میں ہے کہ اس new world order میں وہ نغمے بھی سنے جا سکتے ہیں جو ابھی پردۂ ساز میں ہیں کہ حقیقت صرف یہ ہے کہ تمام حقائق کی تکذیب ہوئی ہے اور یہی تبدیلی یا تغیر ہے جو حقیقت بن کر یا جسے حقیقت بنا کر، ہمارے سامنے پیش کیا جارہا ہے کہ:

"Reality is known only when the reality changes,"

(Caud Well)

اب کیا ہے؟ کیا ہم ارضی حقیقت کو، زمینی مسائل کو یکسر نظر انداز کر کے لکھیں اور ایک فرضی المیے کو پیش کر کے جدیدیت کی صف میں شامل ہو ہی جائیں؟ یہاں سارتر کا یہ قول بے حد اہم نظر آتا ہے:

"Conciousness requires the given objective world."

(Satre)

انسانی زندگی ہو کہ انسان کے ارضی رشتوں کا اثبات ہمیں اپنے وجود کے لیے برقرار رکھنا ضروری ہے۔ میں پھر سارتر کا ذکر کرتا ہوں، جو مشہور و معروف فرانسیسی ادیب اور مفکر تھا اور جو مغربی ممالک کا بہترین سیاسی دماغ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ایک مشہور تحریک تھی، جس تحریک کا نام ہے french resistance سارتر کی وابستگی اسی تحریک سے تھی اور اسی تحریک کے لیے وہ نو مہینے تک ایک جرمن قید خانے میں مقید بھی رہا لیکن وہ فخریہ کہتا رہا کہ:

> "Each and every individual man must commit himself and act upon his commitment. Man can not know, what is to be, he only knows what is in his power to do so. By and that he can count on nothing."
>
> (Satre)

لیکن سوال یہ ہے کہ ایک چالاک اور شاطر سیاست داں ایک ایسا گروہ بھی بنا لے گا جو کسی بھی شے کو پسند ہی نہ کرے اور ایک مجرمانہ خاموشی سے کام لے کر، کہے گا کہ میں نے تو کچھ کہا ہی نہیں۔ بظاہر وہ ایک غیر متعلق شخص بن کر سامنے آ رہا ہے مگر اس کے تعلقات زیریں سطح پر ہیں کہ وہ ظلم کے خلاف آواز بلند کر کے، خود کو

اجاگر نہیں کرنا چاہتا کہ بقول سارتر:

"Just as a man must choose a commitment and act upon it, man is commited to choosing, for, even not to choose any thing is in itself a choice— the choice of abstention."

(Satre)

اصل بات یہی ہے کہ قصہ زمیں برزمیں کو یکسر نظر انداز کر دینا کوئی مستحسن بات نہیں کہ ہم انسانی سطح پر ہیں اور اللہ کے بنائے ہوئے اس حیرت خانہ امروز و فردا کو انسانی علم اور انسانی وسائل کی مدد سے ہی بدلنا چاہتے ہیں کہ جس طرح انسان کی خارجی دنیا میں اندھیرے اور اجالے ساتھ ساتھ چلتے ہیں، اسی طرح داخلی دنیا میں بھی تاریکی اور روشنی ساتھ ساتھ ہیں کہ یہ دو خصوصیات اصل میں دو کیفیات ہیں۔ علم اور جہالت، ہدایت اور گمراہی، تخلیقی اور تنظیمی قوتیں اور سازشیں کہ یہ دونوں بظاہر متضاد نظر آتی ہیں جب کہ یہ اصل میں لازم وملزوم ہیں۔ ایک نہ ہو، تو دوسرے کو سمجھنا، ناممکن ہے کہ ان دونوں کے باہمی عمل اور تعامل سے دنیا ہی بدل جاتی ہے۔

سوال یہ ہے کہ کیا حقیقت کی بنیاد بدی پر ہے؟ کیا آدم خاکی کا زوال خود، خدا کا زوال ہے؟ کیا عراقیوں کی مظلومیت کے لیے ہمدردی لغو ہے؟ کیا صداقت کا معیار صرف قوت ہے؟ کیا زندہ انسانوں پر آتش و آہن کی بارش کسی نئے عالمی نظام new world order کے لیے ضروری ہے؟ کیا ارض کربلا اور نجف اشرف سے ہمارے مذہبی اور جذباتی رشتے نہیں رہے؟ کیا کسی بھی ملک کے صدر مملکت کو

غیر ملکی قوتیں برطرف کردیں؟ کیا عوام کی خواہش کا احترام صرف مغربی ممالک میں ہوتا ہے؟ کیا منفی قوتیں ہی غالب ہیں اور مثبت مغلوب؟

ہم سب کسی نہ کسی طرح، رفتہ رفتہ ایک سرمایہ دارانہ نظام کے شکنجے میں جکڑے جا رہے ہیں اور ہماری حد اور حیثیت مقرر کی جا چکی ہے کہ استعماریت (colonialism) اب شکل بدل کر، ہمارے سروں پر مسلط کی جا رہی ہے کہ برطانوی استعماریت اب شانہ بہ شانہ یا پس پردہ ہوکر دنیا کو امریکی استعماریت میں بدل سکتی ہے اور ہم اب اسے نظرانداز نہیں کر سکتے کہ بہر حال! ہمیں دنیاوی مسائل کے پیش نظر ہی کوئی نہ کوئی لائحہ عمل تلاش کرنا ہوتا ہے کہ:

کرے گا کوئی بغاوت حیات سے کیسے
نکل کے جائے کوئی کائنات سے کیسے

آسمانوں سے چشم پوشی کر کے اپنے مسائل کا حل اس حیرت خانہ امروز و فردا میں ڈھونڈنا ہوگا کہ سارتر کے الفاظ میں:

"Existence precedes essence." —Satre

یہی وہ جوہر ایمانی ہے جسے حالیہ جنگ سے سبق کے طور پر لیں تو بہتر ہے کہ ہم سب شاید یہ بھول چکے ہیں کہ مذہب اور تہذیب دو الگ باتیں نہیں کہ تہذیب و تمدن بھی مذہب سے وابستہ ہے اور مذہب بھی تہذیب و تمدن کے بغیر اپنا وجود شاید ہی برقرار رکھ سکے؟ کہ دنیا کی ہر زبان، ہر ادب میں یہی کیفیت ملتی ہے کہ جب تک وہ ترقی پذیر رہتا ہے، پھلتا پھولتا ہے، زندہ رہتا ہے اور جوں ہی یہ قوت نمو living force ختم ہو جاتی ہے، وہ زبان بھی مر جاتی ہے اور وہ ادب بھی کہ:

ادب پہلا قرینہ ہے محبت کے قرینوں میں

یہاں تک کہ قرآن پاک بھی عربی زبان کی خوبیوں سے آراستہ ہے کہ جہاں اسلام پہنچا، وہاں وہاں عربی زبان بھی حاوی ہوتی چلی گئی اور خود فارسی یا پھر اردو پر عربی کے اثرات صاف طور پر نظر آتے ہیں اور تصویر کا دوسرا رخ یہ ہے کہ دوسرے ادیان میں، زبان کا نمایاں فرق ملتا ہے تمثیلی طور پر لوتھر کی جرمن انجیل کے ساتھ، انگریزی انجیل authorised version تخیلی، بیانی، ماورائی خوبیوں اور فصاحت کا اعلیٰ نمونہ بن کر ظاہر ہوئی۔ ایک اور مثال بھی دیکھ ہی لیں کہ تالمود (موسیٰ کی تعلیمات) بھی عبرانی یا پرانی عربی کے توسط سے سمجھی جاتی رہی — بات واضح ہے کہ مذہب، زبان، ادب اور تہذیب، یہ سب کے سب کسی نہ کسی طرح جڑے ہوئے ہیں۔ شاید یہی سبب ہے کہ اہل فرنگ اور ہمارے درمیان صرف مذہب کا ہی فرق نہیں بلکہ ہر سطح پر فرق نمایاں ہے کہ اگر ہم مذہب کو سائنس سے اور مذہب کو زبان وادب سے، الگ رکھ کر چلنے پر بضد ہوں گے تو پھر دور حاضر، سائنسی ترقی کا دور ہے اور ایسی سائنسی اصطلاحیں، ہمارے زبان اور ادب میں شامل ہو گئی ہیں، جو ہر کس وناکس کے علم میں ہیں۔ پھر جس طرح دنیا مختلف کیمپوں میں بٹتی چلی جا رہی ہے اور ہر قسم کی جنگی تیاری مسلسل ہو رہی ہے تو پھر ہمیں اپنے وجود کو برقرار رکھنے کے لیے کچھ نہ کچھ تو کرنا ہوگا۔

اسلامی ممالک خواہ اپنے طور پر کچھ بھی کہیں مگر یہ حقیقت بہر حال سامنے نظر آتی ہے کہ یا تو ان میں سیاسی شعور کی کمی ہے یا پھر اتفاق اور اتحاد میں کمی ہے کہ ایک مشترکہ عقیدہ تو بظاہر ہے مگر پھر سیاسی بصیرت نہ ہونے کی وجہ سے ان میں سے اکثر وبیشتر، کسی نہ کسی بیرونی قوت کے زیر اثر یا پھر زیر نگیں ہیں اور عالمی سطح پر کسی بھی بڑی تحریک میں کہیں کوئی وجود بھی نہیں رکھتے۔

سیاست کو یکسر نظر انداز کر کے ہم مذہب کو فروغ دینے کی جب بھی کوشش کرتے ہیں تو گویا کہ ہم خود کو دنیا سے اور دنیاوی مسائل سے الگ کر لیتے ہیں اور اس طرح مذہب کا ایک عجیب تصور ابھرتا ہے کہ دینی کامیابی دنیا کو چھوڑ کر نہیں دنیا کو ساتھ لے کر چلنے سے حاصل ہوتی ہے۔

اب تک جتنے بھی واقعات ہوئے ہیں، انہیں بغور دیکھنے کی ضرورت ہے کہ ان واقعات کی ترتیب سے ہی یہ بات ظاہر ہو جاتی ہے کہ ہر حرکت مابعد کے ساتھ نمودار ہو رہی ہے اور کوئی فہیم وادراک بلکہ شاطر، سیاسی ذہن، پس پردہ کارفرما ہے جو یکے بعد دیگرے سیاسی بساط پر مہرے بدل بدل کر مسلسل اور متواتر چالیں چل رہا ہے کہ نیا عالمی نظام یعنی new world order کسی گریزاں لمحے کی پیداوار نہیں بلکہ گہری فکر کا اہم حصہ ہے اور اس کے اسرار و رموز ہوں یا اس کے اندر کے مضمرات دور رس نتائج کے حامل ہو سکتے ہیں کہ اس مرحلے میں خود ہم کہاں ہیں اور ہماری حد اور حیثیت ہی کیا ہے؟ کہ بہت قبل سردار جعفری نے میرے نام ایک خط میں یہ جملے بھی لکھے تھے کہ ''جب پیرس میں فاشزم کے خلاف رومین رولاں، ہنری باربوس اور میکسم گورکی (Maxim Gorky) کانفرنس کر کے تہذیب اور انسانیت کو موت سے بچانے کی بات کر رہے تھے تو انگلستان میں کولنگ ووڈ اپنی کتاب "Principle of Art" لکھ رہا تھا— علی سردار جعفری بنام خورشید سمیع .[issue no 11-12-1993] صفحہ نمبر۔ ۷، شاعر، ممبئی— بظاہر یہ ادبی مراسلہ ہے لیکن ماہنامہ شاعر (ممبئی) میں یہ بعد میں شائع ہوا اور یہ خط ۳۱ جولائی ۱۹۷۹ء کو لکھا گیا تھا اور اسی قسم کے اور بھی بہت سے خطوط سردار جعفری نے مجھے لکھے ہیں جو محفوظ کر لیے گئے ہیں۔ لیکن ان تمام خطوط میں ادب اور عالمی سیاست کے اسرار و رموز تک

رسائی حاصل کی گئی ہے۔ مجھے یہ لکھنے میں ذرا بھی تامل نہیں کہ جو بھی اب تک ہوا ہے اس کی پیش گوئی بہت حد تک کردی گئی تھی مگر ہمارے ادیبوں اور شاعروں نے شاید توجہ ہی نہیں دی کہ ہمعصری دنیا کیسے uni polor world میں تبدیل ہو رہی ہے کہ ہم صرف شہرت یا نام ونمود یا self publicity کے لیے نہیں لکھتے بلکہ دنیا کو امن کا پیغام دینے کے لیے اور جنگ کے خطرات سے خبردار کرنے کے لیے لکھتے ہیں کہ اگر ہم نے توازن اور اعتدال سے کام نہ لیا اور تفکر اور تدبر سے کام لینے کے بجائے صرف وقتی اور فوری ہنگامہ آرائی کو جگہ دے دی تو پھر ہم اپنے انجام پر خود موجود ہوں گے اور تب تصریح اور قطعیت تو آنے سے رہی۔

آخرالکلام! یہ عرض کردوں کہ سیاست اور ادب کے مابین انسلاکات ایک نہیں بہت ہیں اور ہمارے اردو ادب نے ایسے ایسے ہیرو پیدا کئے ہیں جو سیاست، ادب اور دینیات تینوں پر کامل عبور رکھتے تھے اور سماجی اور سیاسی دنیا کو، اپنے مزاج کے مطابق ڈھال کر تعمیری کاموں میں لگانے کی غیر معمولی صلاحیت رکھتے تھے۔ تمثیلی طور پر سرسید احمد خاں کی علی گڑھ تحریک اور علامہ اقبال کی شاعری، جو قوم و وطن کو بیدار کرنے میں بانگ درا ثابت ہوئی کہ اسی کے اثرات تھے کہ ہمارا کارواں جادہ پیما ہوا مگر آج ـــ یعنی حال کے صیغے میں کیا ہو، یہ غور طلب ہے۔ یوں شعری تخلیقات یا افسانوی ادب کی بہر حال بہتات ہے۔

ـــ استعارہ

اُردو نظم: 1940 تا 1960

(احتجاج اور مزاحمت کے رویّے)

اسے اتفاق ہی کہیئے کہ ''اردو نظم: 1940 تا 1960ء'' ترقی پسند تحریک کے دور سے وابستہ نظموں کا دور ہے۔

مجھے یہ کہنے میں ذرا سا بھی تامل نہیں کہ 1940ء سے 1960ء تک اردو شاعری میں نظموں کی اہمیت واضح ہو کر سامنے آتی ہے کہ فیض، ساحر اور سردار جعفری نے کئی کامیاب نظمیں پیش کی ہیں جن سے اردو شاعری نے بلندی اور رفعت حاصل کی اور اپنی خلاقی اور اظہار پر کامل قدرت کا بھرپور استعمال بھی کیا ہے بطور خاص فیض کو ہی دیکھیئے کہ فضا سازی، سچویشن کی حرکی پیش کش کے علاوہ ان کی نظموں میں تخیل کو لفظوں کا خوبصورت پیکر ملا ہے۔ تمثیلی طور پر یہ نظم دیکھیئے کہ۔

دشت تنہائی میں اے جان جہاں لرزاں ہیں
تیری آواز کے سائے ترے ہونٹوں کے سراب

دشت تنہائی میں دوری کے خس و خاک تلے
کھِل رہے ہیں ترے پہلو کے سمن اور گلاب

اٹھ رہی ہے کہیں قربت سے تری سانس کی آنچ
اپنی خوشبو میں سلگتی ہوئی مدھم مدھم

اور افق پار چمکتی ہوئی ذرہ ذرہ
گر رہی ہے تری دل دار نظر کی شبنم

اس قدر پیار سے اے جان جہاں رکھا ہے
دل کے رخسار پر اس وقت تری یاد نے ہات

یہ گماں ہوتا ہے گرچہ ہے ابھی شام فراق
ڈھل گیا ہجر کا دن، آ بھی گئی وصل کی رات

ہر چند کہ ''دل کے رخسار'' کی جگہ ''دل بیتاب'' ہوتا تو حسن دوبالا ہو جاتا۔ بہ ایں ہمہ یہاں بھی منظر نگاری اور فضا سازی اپنے نقطۂ عروج پر ہے۔ تخیل کو لفظوں کا خوبصورت پیکر ملا ہے اور پیکر سازی کے اس خوش امکان عمل میں ایک صنعت گری بھی ہے۔ چھوٹے چھوٹے خوش رنگ پردے، وسیع اور نیلگوں آسمان پر مائل بہ پرواز ہیں۔ مختلف رنگ بکھرے ہوئے ہیں، فضا میں چھوٹے چھوٹے پرندے اڑ رہے ہیں اور ایسا لگتا ہے کہ یہ نظم ایک پردے (Screen) کی طرح ہے، جس پر خوش رنگ پرندوں کی تصویریں منعکس ہیں۔ فیض نے یہاں مصوری کی ہے۔ وہ قدیم روایات کو اپنے مخصوص رنگ میں اس طرح ڈھال سکے ہیں کہ وہ ہمارے تہذیبی رچاؤ سے الگ نہیں رہتی ہیں۔ روایات ہر فن کے ازلی اور ابدی ہونے کی نشانی ہیں۔ وہ شاعر ہی کیا جو فطرت کی ظاہری نمائشوں کو اپنی روح کی گہرائیوں میں

جذب نہ کرلے؟ شاعر کا کام، کائنات کے اسرار کو بے پردہ کرنا ہے، انتشار کو ترتیب دینا ہے اور پھر اپنے فکری عناصر کی صورت گری کرنا ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ ہر تہذیب کا طرز الگ ہے اور شاعر اپنی ہی تہذیب کے محاسن کا ترجمان ہوسکتا ہے جیسے مشرقی اسلوب اور مغربی اسلوب۔ مشرق روحانیت کا متلاشی رہا ہے اسے ظاہر کے پس پردہ باطن بھی نظر آتا رہا اور مغرب باطن کو بھی ظاہر کا ایک جوہر قرار دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مغربی نقاد، جب کسی مغربی شاعر کو ان روحانی بلندیوں پر پہنچا ہوا دیکھتے ہیں تو اسے ''مشرقی'' ہونے کی صفت سے متصف کر دیتے ہیں۔ دور احیاء کے مصوروں نے اپنی تمام کاوشیں، حسن کا معیار قائم کر دینے پر صرف کر دیں۔ ان کے سامنے صرف ایک پیغام تھا ''تخئیل فانی زندگی کو لافانی بنا سکتا ہے'' لیکن اس افق تا بہ افق پریشان جلوے کو، کوئی پیکر دینا اگر دشوار نہیں تو سہل بھی نہیں ہے۔ ذرا توجہ مبذول فرمائیے کہ محبوب سے جدائی کے عالم میں تنہائی کو دشت کہنا اور اس دشت کی مناسبت سے محبوب کی مترنم آواز کو دوری کی وجہ سے آواز کا سایہ اور اس کے ہونٹوں کی خفیف تبسم آمیز جنبش کو ہونٹوں کا سراب کہنا کس قدر لطیف شاعرانہ خیال ہے۔ اس کے بعد تخئیل یا تاثر کی بازآفرینی کچھ یوں ہوتی ہے کہ دوری کے خس و خاشاک سے سمن اور گلاب اگ رہے ہیں۔ پہلو کو سمن اور گلاب کہنے میں بڑی نازک خیالی ہے کہ جسم کے ساتھ ساتھ گرم مگر خوشگوار سانسوں کا پہلو بھی اس میں مضمر ہے۔ لیکن ''آس پاس'' کہہ کر دوری اور قربت کے توازن کو بڑی چابکدستی سے قائم کیا گیا ہے۔ سانس کی آنچ کو اپنی ہی خوشبو میں دھیرے دھیرے سلگتے ہوئے کہہ کر سانس کے آنے جانے سے سینے کے اتار چڑھاؤ کی مصوری بھی کی گئی ہے کہ جس طرح ہوا کے جھونکوں سے گل یاسمین لہراتے ہیں اسی طرح سے

سانسوں کے اتار چڑھاؤ نے سینے میں زیر و بم پیدا کر دیا ہے۔ پھر نظر کو شبنم کہنے میں محبوب کی نم پلکوں کی طرف صاف اشارہ ہے۔ لیکن ہجر کے مارے اس عاشق کے قرار کے لیے محبوب نے دل پر اپنا دست نازک کچھ اس انداز سے رکھا ہے کہ یوں لگتا ہے کہ ہجر کا دن ڈھل گیا ہے اور وصل کی رات آ گئی ہے۔

سوال یہ ہے کہ اس نظم میں ''ترقی پسندانہ فکر'' کہاں ہے؟ کیا اسے معیار حسن پر نہیں دیکھا جا سکتا؟ الفاظ کی نفاست اور نازک خیالی اور اس کے ساتھ ساتھ مصوری، پیکر تراشی اور صناعی مزید برآں ہے۔ فیض نے لفظوں سے رنگ اور برش کا کام لیا ہے؟ یا پھر مو قلم سے کام لے کر کچھ ایسے عجیب و غریب خط لگائے ہیں کہ یہ نظم دنیائے باطن کا حسین مرقع بن گئی ہے۔ شاعر اپنے مفہوم یا اپنی کیفیت (Mood) کی صرف ایک جھلک دکھا سکتا ہے۔ یہ کام ناقد کا ہے کہ اپنی تنقیدی بصیرت کو بروئے کار لائے اور شعر کی لطافت اور معنویت کو ان اشاروں سے سمجھنے اور ان میں اضافہ کرے اور اس عنوان اسے تغیر کا اختیار بھی حاصل ہے کہ کس طرح وہ شاعر کے ذہنی سفر میں حصہ لیتا ہے اور اسی کے ساتھ ساتھ کلام کی مزید تزئین یا آرائش یا تکمیل کرتا ہے۔ ورنہ پھر نظریہ بردوش نقادوں کی کمی نہیں۔

فیض نے اپنا لائحہ عمل یوں بیان کیا ہے کہ:

> ''حیات انسانی کی اجتماعی جدوجہد کا ادراک اور اس جدوجہد میں حسب توفیق شرکت زندگی کا تقاضا ہی نہیں فن کا بھی تقاضا ہے۔''

ان کا پورا کلام اسی قول کا داعی ہے اور اسی کی تفسیر بھی۔ یہ اور بات ہے کہ مصلحت پسند مفسروں نے وقت کے بدلتے ہی حق کی تفسیر بدل دی اور سب کے قلم ایک ہی سمت میں رواں ہو گئے مگر ذرے ذرے میں اپنی زبان رکھ دینے والا شاعر

دل برداشتہ نہیں ہوا اور یہی کہتا رہا کہ ؎

متاعِ لوح و قلم چھن گئی تو کیا غم ہے
کہ خون دل میں ڈبو لی ہیں انگلیاں میں نے

زباں پہ مہر لگی ہے تو کیا کہ رکھ دی ہے
ہر ایک حلقہ زنجیر میں زباں میں نے

یہاں غم اور غصے کا اظہار نہیں، بغض، عداوت اور نفرت کا شائبہ تک بھی نہیں اور ہر چند کہ انگلیاں خون میں ڈبو لی گئی ہیں مگر اپنے خون میں، دوسروں کے خون میں نہیں اور ان دونوں باتوں میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ اسی طرح زبان بندی اور اسیری میرے حصے میں یا ہمنواؤں کے حصے میں آئی ہے لیکن اس کے باوجود زنجیر کی جھنکار مسلسل پیام عمل ہے اور یہی جھنکار مژدۂ جاں فزا بھی ہے کہ بقول فیضؔ ؎

ابھی زنجیر چھنکتی ہے پس پردۂ ساز
مطلق الحکم ہے شیرازۂ اسباب ابھی

ساغرِ ناب میں آنسو بھی چھلک جاتے ہیں
لغزشِ پا میں ہے پابندیٔ آداب ابھی

اپنے دیوانوں کو دیوانہ بن لینے دو
اپنے میخانوں کو میخانہ تو بن لینے دو

جلد یہ سطوت اسباب بھی اٹھ جائے گی
یہ گراں باری آداب بھی اٹھ جائے گی

خواہ زنجیر چھنکتی ہے چھنکتی ہی رہے

میں تو یہاں تک کہوں گا کہ ''اے دل بے تاب ٹھہر!'' میں شبہات کا پہلو واضح ہے۔ ظاہر ہے راہ کی دشواریاں بھی ہیں، نشیب و فراز کی مشکل بھی ہے مگر ان سب باتوں کو اس تشبیہ یا علامت میں سمیٹ دیا گیا ہے۔ ''شب کی رگ رگ سے لہو پھوٹ رہا ہو جیسے'' یہ بند دیکھئے، میرا اشارہ صاف ہے ۔

تیرگی ہے کہ اُمڈتی ہی چلی آتی ہے
شب کی رگ رگ سے لہو پھوٹ رہا ہو جیسے

چل رہی ہے کچھ اس انداز سے نبض ہستی!
دونوں عالم کا نشہ ٹوٹ رہا ہو جیسے

لیکن ''یہی تاریکی تو ہے غازۂ رخسار سحر'' میں تو یہ لطیف نکتہ بھی پوشیدہ ہے کہ تاریکی حد سے بڑھ کر نور میں بدل جاتی ہے اور غازے میں جو سرخی ہوتی ہے ظاہر ہے وہی رگ شب کا لہو ہے۔ پورا بند دیکھئے ۔

رات کا گرم لہو اور بھی بہہ جانے دو
یہی تاریکی تو ہے غازہ رخسار سحر
صبح ہونے ہی کو ہے اے دل بیتاب ٹھہر

اسی طرح کے سیاسی اشارے ان اشعار میں بھی ہیں:

وہ جب بھی کرتے ہیں اس نطق ولب کی بخیہ گری
فضا میں اور بھی نغمے بکھرنے لگتے ہیں

در قفس پہ اندھیرے کی مہر لگتی ہے
تو فیض دل میں ستارے اترنے لگتے ہیں

ظاہر ہے اگر عزم اتنا استوار ہو کہ جوش و ولولہ بھی معمولی شئے بن جائے تو اس کے سوا کیا ہوگا کہ پابندیاں جتنی بڑھائی جائیں گی ثابت قدمی میں اتنا ہی اضافہ ہوگا۔

لیکن تمام محرومیوں اور ناکامیوں میں جو مثبت پہلو فیض نکال لیتے ہیں وہی جان مضمون ہے۔ فیض نے اپنے وقت کی بے رحم طاقتوں کے خلاف بھرپور احتجاج کچھ اس طرح کیا ہے:

قفس ہے بس میں تمہارے، تمہارے بس میں نہیں
چمن میں آتش گل کے نکھار کا موسم

صبا کی مست خرامی تہ کمند نہیں
اسیر دام نہیں ہے بہار کا موسم

بلا سے ہم نے نہ دیکھا، تو اور دیکھیں گے
فروغ گلشن و صورت ہزار کا موسم

فیض نے ''دست صبا'' کے ابتدائیہ میں لکھا ہے کہ:

''نظام زندگی کسی حوض کا ٹھہرا ہوا سنگ بستہ مقید پانی نہیں ہے جسے تماشائی کی ایک غلط نگاہ احاطہ کر سکے۔ دور دراز، اوجھل، دشوار گزار پہاڑیوں میں برفیں پگھلتی ہیں، چشمے ابلتے ہیں، ندی، نالے، پتھروں کو چیر کر چٹانوں کو کاٹ کر، آپس میں ہمکنار ہوتے ہیں اور

پھر یہ پانی بڑھتے بڑھتے گھاٹیوں، وادیوں، جنگلوں اور میدانوں
میں سمٹتا اور پھیلتا چلا جاتا ہے۔ جس دیدۂ بینا نے انسانی زندگی کے
یہ نقوش و مراحل نہیں دیکھے، اس نے دجلہ کا کیا دیکھا ہے؟ پھر
شاعر کی نگاہ ان گذشتہ اور حالیہ مقامات تک پہنچ بھی گئی لیکن ان کی
منظرکشی میں، نطق ولب نے یاوری نہ کی یا اگلی منزل تک پہنچنے کے
لیے، جسم و جاں جہد وطلب پر راضی نہ ہوئے تو بھی شاعر اپنے فن
سے پوری طرح سرخ رو نہیں۔"

(فیض احمد فیض، سنٹرل جیل، حیدرآباد، سندھ، ۱۶ ستمبر ۱۹۵۶ء)

یہ بات بہت ہی اہم ہے کہ فیض کی شاعری کا معتد بہ حصہ علامتی تو ہے مگر مبہم نہیں۔ فیض کے اسلوب کی سب سے بڑی خوبی، ان کا انوکھا پن اور "concreteness" ہے۔ ان کی علامتیں کسی تاویل یا دماغی مشاقی کی محتاج نہیں۔ وہ کسی لفظ کو اس طور پر استعمال نہیں کرتے کہ وہ ان کے فنی نظام میں تنہا ہو جائے اور کسی روغنی قطرے کی صورت نظم کی سیال صنعت سطح پر اکیلا تیرتا ہوا محسوس ہو۔ علامتی اظہار میں علامت کا احساس نہ ہونے دینا ہی فنکار کا وہ خلاقانہ منصب ہے جسے بیشتر شاعروں نے برتا ہی نہیں۔ لفظوں کی اپنی حسیت کو دیکھنا اور یہ سمجھنا کہ علامتیں پہلے لفظ ہیں، جن کی اپنی مخصوص سمت ہے اور مکانیت ہے۔ اور ان کے رشتوں کا سراغ بعد ازاں مختلف العباد میں ہوتا ہے...... بڑی فنکاری ہے۔

اپنی خلاقی اور اظہار پر کامل قدرت کا بھرپور استعمال اور اس کے علاوہ فضا سازی، سچویشن کی حرکی پیش کش کے علاوہ ان کی نظموں کے منظرنامے میں حساسیت پوری توانائی اور شدید ارتکاز کے ساتھ پیکروں کا رنگارنگ سلسلہ قائم کر

دیتی ہے۔ اور اسے ہیئتی تجربوں کی حد تک محدود نہیں کیا جا سکتا۔

اب میں ایک دوسری نظم پیش کرتا ہوں۔ لیکن اس سے قبل یہ عرض کر دوں کہ اس نظم کا تخاطب ناظم حکمت سے ہے اور بر سبیل تذکرہ یہ بھی عرض کر دوں کہ ناظم حکمت ترکی کا شہرۂ آفاق شاعر ہے۔ جس نے پہلی جنگ عظیم کے دوران ترکی کی جنگ حریت میں حصہ لیا تھا اور بعد میں بیشتر عمر قید و بند اور جلاوطنی میں گزاری اور 1963ء میں وفات پائی۔ یہ بھی مگر طے ہے کہ ناظم حکمت اور فیض کی زندگی میں اور شاید سیاسی شعور میں بھی اقدار مشترک بہت زیادہ ہیں۔ بہر حال اس تناظر اور سیاق میں یہ نظم دیکھئے:

مری جاں تجھ کو بتلاؤں، بہت نازک یہ نکتہ ہے
بدلتا ہے انساں جب مکاں اس کا بدلتا ہے
مجھے زنداں میں پیار آنے لگا ہے اپنے خوابوں پر
جو شب کو نیند اپنے مہرباں ہاتھوں سے

وا کرتی ہے ذرا اس کا
تو آگرتی ہے ہر دیوار اس کی میرے قدموں پر
میں ایسے غرق ہو جاتا ہوں اس دم اپنے خوابوں میں
کہ جیسے اک کرن ٹھہرے ہوئے پانی پہ گرتی ہے
میں ان لمحوں میں کتنا سرخوش و دلشاد پھرتا ہوں
جہاں کی جگمگاتی وسعتوں میں کس قدر آزاد پھرتا ہوں
جہاں درد و الم کا نام ہے کوئی نہ زنداں ہے

تو پھر بیدار ہونا کس قدر تم پر گراں ہوگا؟
نہیں ایسا نہیں ہے
مری جاں میرا یہ قصہ ہے
میں اپنے عزم و ہمت سے
وہی کچھ بخشتا ہوں نیند کو جو اس کا حصہ ہے

زمان و مکان کے تخصیصی حوالے سے صرف نظر کیجیے کہ یہ محض ایک منظرنامے کا تاثر بھی ہوسکتا ہے لیکن فیض کی اسلوبیاتی تنظیم مختلف تجربوں کی روح لیے ہوئے ہے۔ یہاں سارا زور، سطر بہ سطر یا مصرعہ بہ مصرعہ، شاعرانہ وضع کی تشکیل پر صرف ہوا ہے اور ان میں بین السطوری دوری کا شائبہ تک نہیں، کوئی تجریدی بناؤ بھی نہیں کہ یہاں زندگی کا ایک ایسا تجربہ ہے جس میں خطرے ہیں، اندیشے ہیں، وسوسے ہیں، کشمکش اور کشاکش ہے اور حقیقت کا ایک باریک سا پردہ ہے، جسے آپ اپنی ذات کا حصہ بنالیں تو کوئی مضائقہ نہیں کہ ہمارے اندر اور باہر کی دنیا کے علاقے لامحدود ہیں اور یہ بساط وسیع ہے اور پھر الفاظ کی صوتیات کا پہلو بھی بہر حال ہے مگر مجھے یہ کہنے میں ذرا سا بھی تامل نہیں کہ الفاظ کی ہیتئی قدریں ہیں، استعاراتی اور تمثیلی برتاؤ ہے اور یہ سب تکنیکی ریاض کی عملی مثال ہے۔ اس نظم میں زیریں لہریں بے شمار ہیں اور اس میں فیض کا طریق کار بیانیہ ہے۔ لمبی بحروں کا التزام ہے اور مغربی سے گریز بھی مانوس لفظیات کا برتاؤ اور اس پر مستزاد اس نظم میں ایک تحیر آموز اور نامانوس سے شعری تجربے کا احساس قاری کو اپنے طلسم میں جکڑ لیتا ہے۔

یہ کوئی حیرت کی بات نہیں کہ فیض سے ذرا سا پہلے اقبال ہیں مگر خود اقبال کی

نظموں کے اکثر اشعار بھی غزل کی طرح لگتے ہیں بقول سردار جعفری ''نظم میں اقبال نے بلند تر مقام حاصل کیا لیکن ان کی نظمیں اکثر مقامات پر غزل کی زبان میں لکھی گئی ہیں۔

یہ بحث اپنی جگہ کہ غزل کی روایات کیا ہیں؟ نظم کی روایات کیا ہیں؟ سوال یہ بھی نہیں کہ روایت کی شکست میں روایت کا تسلسل قائم رہتا ہے کہ نہیں؟ نیا پن، پرانے پن کی کوکھ سے جنم لیتا ہے کہ نہیں؟ سوال یہ بھی نہیں کہ اظہار اور طرز اظہار پر یا ترسیل اور ابلاغ پر ابہام و علامت اور تجرید کی کتنی تہیں ہونی چاہئیں؟ تہہ داری معنوی حسن ہے کہ نہیں؟ بات صرف یہ ہے کہ نئی تنقید گونگی ہے اور نیا ناقد باد پیاؤں کی حرکات کا محتاج ہے کہ اگر جدیدیت کی رو یا تحریک جدت پسندی سے ہے تو پھر فیض کی شاعری ہر عنوان سے جدید ہے اس لیے کہ جدت پسندی ایک مثبت رجحان ہے اور حقیقت کو متحرک مان کر چلنے کا نام ہے کہ جدت پسندی کی بہترین تعریف اقبال کے اس شعر سے ہو ہی جاتی ہے کہ ؎

طرح نو افگن کہ ما جدت پسند افتادہ ایم
ایں چہ حیرت خانۂ امروز و فردا، ساختی

لیکن اگر حقیقت کو جامد اور ساکت بنا کر چلنے کی روش کا نام جدیدیت ہے تو جدیدیت ایک منفی رجحان ہے۔ اس لیے کہ یہ ایک سائنسی اور تواریخی حقیقت ہے کہ حقیقت بذات خود تغیر پذیر ہے اور ارتقاء پذیر بھی کہ بقول اقبال ؎

سکوں محال ہے قدرت کے کارخانے میں
ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں

یہ سوچنے کی بات ہے کہ کوئی بھی حقیقت اس وقت کیوں سمجھ میں آتی ہے

جب وہ حقیقت ہی بدل جاتی ہے؟ حقیقت کا صحیح ادراک اور شعور اصل میں اس کی تبدیلی کا صحیح ادراک اور شعور ہے کہ ہم لوگ صرف تبدیلیوں ہی کو محسوس کرتے ہیں، حقیقت کو نہیں۔ انگریزی میں اسے یوں سمجھئے کہ "The reality is known only when the reality changes" ویسے ہمارے مخالفین اگر مارکسی نظریات کو سائنس کی تاریخ (hitory of science) اور دوسری ہی سانس میں اسے تاریخ کی سائنس (science of history) کہتے ہیں تو یہ ایک طنزیہ اور استہزائیہ فقرہ چست کرنے کے مصداق ہے۔ لیکن کیا اس عمل سے حقائق کی تکذیب ہوجائے گی؟ بہر حال! حقیقت تو تغیر پذیر ہی ہے اور رہے گی ایک اور بات بھی ہے کہ اگر جدیدیت، بذات خود ترقی پسندی کے خلاف ایک نظریاتی حربہ ہے تو کیا یہ ایک منفی رجحان نہیں؟ اب ایک اور بات دیکھئے کہ:

انگریزی میں مصرعۂ مسلسل (Run-on-line) ایک ایسا مصرعہ ہوتا ہے، جس میں خیال، جذبہ یا فکر بے روک ٹوک دوسرے اور تیسرے مصرعے تک بہتا چلا جاتا ہے اور نظم کے دو یا تین مصرعے الگ الگ اکائی نہ رہ کر ایک مکمل یا وحدت بن جاتے ہیں۔ یہ طویل مصرعہ مساوی الارکان بحر کے اصول کے مطابق یا اصول کے تحت دو تین مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ یہ مصرعے بحور کے اصول وضوابط کی رو سے غلط نہیں ہوتے مگر مفاہیم کی رو یا معنیاتی اعتبار سے اپنی انفرادی حیثیت میں ناتمام یا مبہم ہوتے ہیں۔ فیضؔ کی نظم "ملاقات" میں مصرعہ مسلسل کا اعادہ کیا گیا ہے۔

یہ رات اس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے، تجھ سے عظیم تر ہے
عظیم تر ہے کہ اس کی شاخوں

میں لاکھ مشعل بکف ستاروں کے کارواں گھر کے کھو گئے ہیں
ہزار مہتاب اس کے سائے
میں اپنا سب نور رو گئے ہیں

ظاہر ہے یہاں تیسرا، چوتھا اور پانچواں نیز چھٹا اور ساتواں مصرعہ باہم مربوط ہے۔ اگر معنیاتی سطحوں پر دیکھیں تو مفہوم واضح ہے کہ میں یا تم ہو یا ہماری باہمی محبت اور اخلاص ہو...... یہ تمام باتیں اس مقصد یا نصب العین پر قربان ہیں کہ یہ مصائب اس درد (نصب العین پر جاں نثاری) کی تعمیر ہیں جو فرد سے عظیم تر ہے۔ بے شمار نوجوان ایسے ہوں گے جن سے معلوم نہیں کیسی کیسی امیدیں وابستہ ہوں گی۔ یہ سب نوجوان فیض کی بانکی سجیلی اور پرلطف زبان میں مشعل بکف کے تابندہ و تابناک کارواں تھے۔ اور یہ تاریکیوں میں گم ہو گئے۔ مشعل بکف ستاروں کی حد تک بات ہوتی، تو کیا تھا کہ بات تو یہاں تک چلی آئی کہ ہزار مہتاب کرنوں کی شکل میں اپنا سب نور رو چکے ہیں۔ کرنوں سے آنسوؤں کی طرف اشارہ صاف ہے۔ لیکن یہ تہہ داری اور معنویت، موضوع سے کچھ الگ نہیں۔ اور میں تو یہاں تک کہتا ہوں کہ نرم آہنگ یا بلند آہنگ موضوع سے الگ اپنا وجود نہیں رکھتا۔ شعری جمالیات میں ہر چند کہ ہیئت کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا لیکن یہاں موضوع، نظم کے پور پور سے ابھر رہا ہے، اسے منہا کر دیجئے، نظم برباد ہو جائے گی کہ یہ ہیئت موضوع سے ہے۔

اقبال اور فیض کی نظموں کا ارتکاز اور ایجاز...... غیر متعلق جذبوں اور ثانیوں کو بمشکل ہی گوارہ کرتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ نظم، نظم نہ ہو کر ایک روحانی تجربہ بن جاتی ہے کہ دو باتیں قابل غور ہیں۔

(۱) شاعری برائے موضوع

(۲) موضوع برائے شاعری

یعنی اول الذکر بات یہ ہے کہ کسی موضوع کی تبلیغ یا تشہیر کے لیے شاعری کی جائے لیکن اسے ہی ہمارے مخالفین Art as propaganda کہتے ہیں اور یہ بات نکل آتی ہے کہ پروپگنڈہ ہے حالانکہ اسی سلسلے سے آل احمد سرور کی یہ بات بھی اہم ہے کہ ''دنیا کا ہر ادب پروپگنڈہ ہوتا ہے مگر ہر پروپگنڈہ ادب نہیں ہوتا'' کہ یہ فقرہ بلیغ ہے اور دعوت فکر بھی کہ واقعی اس میں قاری یا ناقد کے عقیدے کو بڑا عمل دخل ہوتا ہے کہ جو باتیں اس کے عقیدے یا مزاج کے مطابق ہوتی ہیں اس میں اسے پروپگنڈہ نظر ہی نہیں آتا اور جو باتیں اس کے مزاج کے برعکس ہیں پروپگنڈہ معلوم ہوتی ہیں اس کے عقیدے یا مزاج کے مطابق ہوتی ہیں کہ اگر ترقی پسندوں کے یہاں احتجاجی رویہ ہے تو یہ ایک موضوع تو بہرحال ہے ہی کہ اپنے وقت کی بے رحم طاقتوں کے خلاف اظہار یا احتجاج کوئی مذموم فعل نہیں اور استحصالی قوتوں کے خلاف سینہ سپر ہونا کوئی منفی رویہ نہیں کہ اگر ہم سپر ڈال بھی دیں اور رضا کی خو ڈالیں تب بھی کیا ہوگا؟ کیا خوئے ستم گر بدل جائے گی؟ کیا ہم سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ ہم استحصال کی مذمت یا مخالفت نہ کریں اور یا تو خاموشی سے جبر اور استحصال کو برداشت کریں یا پھر اس کی حمایت کر کے اپنے مقرر کردہ اصولوں سے منحرف ہو جائیں؟

بہرحال! شاعری برائے موضوع اگر قابل التفات نہیں تو موضوع برائے شاعری تو قابل التفات ہے ہی کہ اگر کوئی شاعر نظم گو ہو تو وہ نظم خواہ معریٰ ہو، غیر معری ہو کچھ بھی ہو مگر نظم میں موضوع تو ہوگا کہ جو لوگ موضوع سے صرف نظر

کرتے ہیں اور جن کا ایمان صرف اور صرف انفرادیت پر ہے، ایسی انفرادیت پر جو صرف ہیئتی تجربوں سے وجود میں آتی ہے وہ سب لوگ اس بات سے بے خبر ہیں کہ ہیئت خود موضوع کی زائیدہ اور پروردہ ہوتی ہے کہ شاعری خواہ کوئی بھی ہو، کہیں کی ہو، کسی نہ کسی موضوع کو لے کر ہی چلتی ہے کہ ''موضوع برائے ہیئت'' اور ''ہیئت برائے موضوع'' کبھی دو الگ باتیں ہیں اور ان دونوں ہی کے الگ الگ امکانات ہیں۔ تجربہ کرنے سے بھی ہیئت وجود میں آجاتی ہے۔ اور ہیئت برائے تجربہ؟ ہم نے ترقی پسندی سے جدیدیت تک کے اس طویل ذہنی اور فکری سفر میں کیا کارنامے کیے ہیں؟ ہیئت کے تجربے کیے ہیں؟ یا پھر تجربے کی ہیئت کی ہے؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ جو کچھ بھی تھا وہ صرف تجربہ برائے تجربہ تھا؟ ترقی پسند تنقید یا ترقی پسند تحریک کے دو الگ پہلو ہمارے سامنے ہیں ایک تو ادبی پہلو ہے دوسرا سیاسی پہلو ہے لیکن ترقی پسند تحریک صرف ایک تحریک نہیں ایک اسلوبیاتی تنظیم بھی ہے اور یہ نظریاتی وابستگی یا پابستگی سے الگ ہٹ کر بھی دیکھنے کی چیز ہے کہ جب محکومی اور استحصال کو اس کے معاشی اور معاشرتی تناظر اور تادیبی کارروائیوں کے سیاق میں دیکھنے کی کوشش کی جائے گی تو شاعر اپنی ذات کے خودساختہ حصار یا خول سے باہر نکل آئے گا اور اجتماعی انسانیاتی منظر میں انضمام کے لیے برقرار ہو جائے گا۔ رجائی کردار بھی ایسی حالت میں اپنے ماضی کے تنگ حوصلہ حصاروں کو توڑ کر، ان ثانیوں تک پہنچ جاتا ہے۔

1952ء میں جب فیض جیل میں تھے۔ ان کا دوسرا مجموعۂ کلام ''دست صبا'' شائع ہوا۔ اردو کے مشہور و معروف نقاد اور فیض کے رفیق کار سید سجاد ظہیر نے یہاں تک کہا کہ:

''بہت عرصہ گزر جانے کے بعد جب لوگ راولپنڈی سازش کے مقدمے کو بھول جائیں گے اور پاکستان کا مورخ 1952 کے اہم واقعات پر نظر ڈالے گا تو غالباً اس سال کا سب سے اہم تاریخی واقعہ نظموں کی اس، چھوٹی سی کتاب کی اشاعت کو ہی قرار دیا جائے گا۔''

سید سجاد ظہیر کی پیش گوئی صحیح نکلی مگر ایک کام کی بات یہ بھی ہے کہ ''دست صبا'' میں صرف نظمیں نہیں غزلیں بھی ہیں۔ خود فیض کے الفاظ میں یوں دیکھئے کہ:

''اس مجموعے کی ابتدائی تین نظمیں 'نقش فریادی' کی آخری اشاعت میں شامل ہیں۔ یہ تکرار اس لیے کی گئی ہے کہ اسلوب اور خیال کے اعتبار سے یہ نظمیں 'نقش فریادی' کی نسبت اس مجموعے سے زیادہ ہم آہنگ ہیں۔''

(فیض، سنٹرل جیل، حیدر آباد، سندھ، 16 ستمبر 1952)

جیسا کہ میں نے عرض کیا اور یہ سخن گسترانہ بات ہی سہی پھر بھی کہنے دیجئے کہ فیض کے یہاں حسن کا معیار ہی دوسرا ہے۔ یہ نظم دیکھئے:

مجھے دے دے رسیلے ہونٹ، معصومانہ پیشانی، حسین آنکھیں
کہ میں ایک بار پھر رنگینیوں میں غرق ہو جاؤں

مری ہستی کو تیری اک نظر آغوش میں لے لے
ہمیشہ کے لیے اس دام میں محفوظ ہو جاؤں

ضیائے حسن سے ظلمات دنیا میں نہ پھر آؤں
گزشتہ حسرتوں کے داغ میرے دل سے دھل جائیں

میں آنے والے غم کی فکر سے آزاد ہو جاؤں
میرے ماضی و مستقبل سراسر محو ہو جائیں

مجھے وہ اک نظر، وہ جاودانی سی نظر دے دے

''نقش فریادی'' کی یہ نظم براؤننگ کے زیر اثر تخلیق ہوئی ہے۔ یہ مشرق و مغرب کا حسین سنگم ہے یا پھر حسین امتزاج ہے۔ اس شعری جمالیات کی دنیا وسیع ہے اور اسے موضوع سے الگ کر کے دیکھا نہیں جا سکتا۔ ''تمہارے حسن کے نام'' بھی ایک ایسی ہی نظم ہے، جس میں الفاظ کے سہارے مصوری کی گئی ہے اور یہ مصوری اپنے کمال کو پہنچتی ہے۔

بکھر گیا جو کبھی رنگ پیرہن سر بام
نکھر گئی ہے کبھی صبح، دوپہر، کبھی شام

کہیں جو قامت زیبا پہ سج گئی ہے قبا
چمن میں سرد و صنوبر سنور گئے ہیں تمام

بنی بساط غزل جب ڈبو لیے دل نے
تمہارے سایۂ رخسار و لب میں ساغر و جام

سلام لکھتا ہے شاعر تمہارے حسن کے نام

ظاہر ہے جب فیض یہ نظم لکھ رہے تھے تو انہیں نہ اپنی پرواہ تھی نہ قارئین کی اور نہ کسی نظریۂ فن کی وہ تو بس حسن کے نام ایک نظم لکھ رہے تھے ایسی نظم جو حسن کو لفظوں میں ڈھال دے...... یہ بڑا لطیف نکتہ ہے کہ حسن ایک آرٹ ہے اور آرٹ

حسن کا نام کہ شاید وہ کوئی عام صورت رہی ہوگی جو اس نظم میں نکھر آئی ہے اور ایسا لگتا ہے کہ جتنا کی کوئی حسینہ آئینہ خانۂ پیرس میں سنور آئی ہے۔

فیض اردو کے وہ پہلے اور واحد شاعر ہیں جنہیں روس کا بلند ترین اعزاز لینن پرائز تفویض کیا گیا۔ اور یہ بہرحال طے ہے کہ ''سر وادی سینا'' ان کی بے حد کامیاب نظم ہے۔

سنو کہ شاید یہ نور صیقل
ہے اس صحیفے کاف اول
جو ہر کس و ناکس زمیں پر
دل گدایانِ اجمعیں سپر
اتر رہا ہے فلک سے
سنو کہ اس حرف لم یزل کے
ہمیں تمہیں بندگان بے بس
علیم بھی ہیں، خبیر بھی ہیں
سنو کہ ہم زبان و بے کس
بشیر بھی ہیں نذیر بھی ہیں

اور اب یہ بند بھی دیکھئے کہ :

ہر اک اولی الامر کو صدا دو
کہ اپنی فرد عمل سنبھالے
اٹھے گا جب جمع سرفروشاں
پڑیں گے دار ورسن کے لالے

کوئی نہ ہوگا کہ بچالے
جزا سزا سب یہیں پہ ہوگی
یہیں عذاب و ثواب ہوگا
یہیں سے اٹھے گا شور محشر
یہیں پہ روز حساب ہوگا

دیکھنے والی بات یہ ہے کہ یہاں جن اصطلاحات سے کام لیا گیا ہے، علیم، خبیر، بشیر، نذیر اور اولی الامر — یہ تمام الفاظ یا یہ تمام اصطلاحات اپنے لغوی معنوں میں استعمال ہوئی ہیں اور ان تمام الفاظ یا اصطلاحات کا تعلق قرآن پاک کی آیات کریمہ سے اور احادیث سرکار دو عالم سے بھی ہے۔ رہی بات جزا سزا یہیں پر ہوگی اور حساب یا عذاب و ثواب سب یہیں پر ہوگا، یہ اصل میں قصہ زمین برزمین کا وہ بنیادی مفروضہ ہے جو فیض نے فارسی سے وراثت میں پایا ہے کہ حافظ کا خیال بھی کم وبیش یہی ہے کہ ہر شخص انجام کار اپنی سزا کو پہنچتا ہے اور اسی دنیا میں ہر شخص کو بہت حد تک اپنے کیے کی سزا مل جاتی ہے اور خدا بادشاہ اور گدا کے ساتھ یکساں سلوک کرتا ہے کہ حافظ کے یہاں وحدت پر بے حد زور رہا ہے، وہ کثرت عالم، اختلاف ادیان وغیرہ جیسے مباحث سے انکار کرتے رہے ہیں اور پھر جو بات بے حد اہم ہے وہ ہے حیلہ وتذویر سے قطعیت سے انکار ان کا شعار رہا ہے کہ بقول حافظ ؎

آتش زرق وریا، خرمن دیں، خواہد سوات
حافظ ایں خرقہ پشمینہ بینداز وبرو

مگر شاعر کی فکر سخن یا آمد سخن کسی نئی چیز کی متقاضی ہوتی ہے اور وہ سوچتا ہے

کہ اللہ کا حکم اور فرمان یعنی قرآن پاک شاید اسی لیے ہم انسانوں کے لیے نازل ہوا کہ آسمان، اس عظیم ترین بار امانت کو سنبھال کر، رکھنے میں متحمل نہیں ہوسکتا تھا کہ بقول حافظ :

آسماں، بار امانت نتوانست کشید
قرعہ فال بنام من دیوانہ زدند

بقول خیاؔم، آفرینش کا راز معلوم نہیں، کوئی ہمیں یہ نہیں بتاتا کہ ہم کہاں سے آئے ہیں؟ کہاں جا رہے ہیں؟ زندگی کی یہ دار و گیر کیا ہے؟ انسان زندگی کی اس بھول بھلیاں میں ایسا مایوس اور دل گرفتہ کیوں ہے کہ بقول خیاؔم ؂

کس می خزندمی دریں معنی راست
کیں آمدن از کجا و رفتن بکجاست

اور اگر ہم دربار ایزدی کو مسجد خدا کو ساقی اور دنیا کو میخانہ تسلیم کرلیں تو پھر تمام انبیائے کرام بقول حافظ مسجد سے اسی دنیا تک آئے ہیں ؂

دوش از مسجد، سوئے میخانہ آمد، پیرما
چیست یارانِ طریقت، بعد ازیں تدبیر ما
ما، مریداں، روبسوئے کعبہ، چوں آرم چوں
روبسوئے خانۂ تماردارد پیرما

1940ء تا 1960ء کے نظم نگاروں میں ایک نام ن م راشدؔ کا ہے جو کبھی کبھی ایسے اشعار بھی کہتا ہے کہ ؂

زندگی تیرے لیے بستر سنجاب و سمور
اور میرے لیے افرنگ کی دریوزہ گری

اس شعر میں انگریزوں سے نفرت کا برملا اظہار تو ہے مگر کوئی مثبت پہلو نہیں بلکہ صرف یاس و حرماں کا اظہار ہے۔ اب ذرا یہ بھی دیکھئے کہ:

رہی ہے حضرت یزداں سے دوستی میری

رہا ہے زہد سے یارانہ استوار مرا

گذر گئی ہے تقدس میں زندگی میری

دل اہرمن سے رہا ہے ستیزہ کار مرا

(مکافات)

یہاں تک تو اللہ سے، راشد کا تعلق قدرے غنیمت ہے مگر جب وہ یہ کہتے ہیں کہ ؎

بنالی اے خدا، اپنے لیے تقدیر بھی تو نے

اور ہم انسانوں سے لے لی جرات تدبیر بھی تو نے

خدا سے بھی علاج درد انساں ہو نہیں سکتا

تو یہاں سے کفر اور الحاد کے راستے کھلنے لگتے ہیں اور اس کا بے باکی سے اظہار یوں بھی ملتا ہے ؎

اسی غور و تجسس میں کئی راتیں گزاری ہیں

میں اکثر چیخ اٹھتا ہوں بنی آدم کی ذلت پر

کیوں دعائیں تری بیکار نہ جانے پائیں

تیری راتوں کے سجود و نیاز

اس کا باعث مرا الحاد بھی ہے

اسی مینار کے سائے تلے کچھ یاد بھی ہے

اپنے بے کار خدا کی مانند
اونگھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں

(شاعر درماندہ)

ایک افلاس کا مارا ہوا ملائے حزیں
ایک عفریت اداس
تین سو سال کی ذلت کا نشاں
ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی

(دریچہ کے قریب)

مجھے معلوم ہے مشرق کا خدا کوئی نہیں
اور اگر ہے تو سدا پردۂ نسیان میں ہے
کون جانے کہ وہ شیطان نہ تھا
بے بسی میری خداوند کی تھی......

(گناہ)

یہ سارے اشعار یا نظموں کے اقتباسات بہت ہی زیادہ بہکے ہوئے ہیں اور اللہ کی شان میں بے جا گستاخی اور بے ادبی کے مترادف ہیں۔ اب ذرا یہ بند بھی دیکھئے کہ ؎

مرگ اسرافیل سے
اس جہاں کا وقت جیسے کھو گیا، پتھرا گیا
جیسے کوئی ساری آوازوں کو یکسر کھا گیا
ایسی تنہائی کہ جس میں نام یاد آتا نہیں

ایک سناٹا کہ اپنا نام یاد آتا نہیں

(اسرائیل کی موت)

اس سلسلے میں خلیل الرحمٰن اعظمی نے ایک کام کی بات لکھی ہے کہ:

''راشد اور فیض غالباً جدید شاعری میں ذہن کا عنصر داخل کرنے کے ذمے دار ہیں...... لیکن فیض اور راشد میں دو حیثیتوں سے نمایاں فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ ایک تو فیض کا اسلوب ہندوستانی شاعری کے لیے بالکل اجنبی نہیں ہے۔ کیونکہ اس میں قدیم ادب کی بہت سی روایتوں کا زیر و بم سنائی دیتا ہے، دوسرے فیض کا نقطہ نظر اثباتی ہے اور وہ زندگی کی تلخ اور سنگین حقائق کو انگیز کر کے اس میں ایک صحت مند زاویۂ نظر پیدا کر سکتے ہیں۔ برخلاف اس کے راشد کا اسلوب بغاوت کا اعلان ہے اور ایسی بغاوت جس کی محرک ان کی شکست خوردگی اور کلبیت ہے۔''

(ترقی پسند ادبی تحریک، خلیل الرحمٰن اعظمی، ص ۱۳۸)

بہر حال! راشد کے یہاں کہیں کہیں مابعدالطبیعاتی رجحان اور کہیں کہیں بے ثباتی عالم یا زندگی کی بے ثباتی کا عکس ملتا ہے جیسے کہ یہ بھی دیکھئے۔

ایک گرداب کہ ڈوبیں تو کسی کو بھی خبر نہ ہو سکے
اپنی ہی ذات کی سب مسخری ہے گویا
اپنے ہونے کی نفی ہے گویا

(ہم کہ مشاق نہیں)

سوچتا ہوں نقل لے لوں، اصل دے ڈالوں تجھے
اپنے جسم و روح میں کسی طرح پالوں تجھے

یا پھر یہ دیکھئے کہ ؎

زندگی کو تنگنائے تازہ تر کی جستجو
یا زوالِ عمر کا دیو سبک پا رُو بہ رُو

یا انا کے دست و پا کو وسعتوں کی آرزو
کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم

ان اشعار کی روشنی میں یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ راشدؔ کے یہاں عرفان ذات کی جستجو بھی ہے اور مابعد الطبیعاتی رجحان بھی مگر میں مابعد الطبیعاتی رجحانات سے متاثر نہیں ہوتا کہ یہ beyond this physical world کا مسئلہ ہے اور ہر وہ شئے جو ہمارے علم سے باہر ہے، بہت حد تک قیاس آرائی یا مبالغہ آرائی ہو سکتی ہے حالانکہ ان میں حقائق بھی زیریں سطح پر ہو سکتے ہیں مگر ایسا ہے کہ

(As in the nights, all cats are gray, so in the darkness of metaphysical, criticism all causes are obscure)

یہ بات پر لطف کہی جا سکتی ہے کہ وحید اختر نے اپنی نظم ''صحرائے سکوت'' میں اپنی ہی ذات کو مرکز بنا کر اجتماعی نظام کے اندرونی اور داخلی معائب کو یوں پیش کیا ہے کہ ؎

بہت زمانے سے اس وقت خامشی میں ہم
یہ دیکھتے ہیں کہ ہر روز ایک زندہ لفظ

کسی گناہ کے تاریک خانے میں
سسک کے خوشی کا زہر پیتا ہے

پھراس کے بعد بہت سارے بے زباں عفریت
قرون وسطیٰ کے گونگے غلاموں کے مانند

جھکائے آنکھ کفن اس کا قطع کرتے ہیں
کہ حاکموں کے گناہ کا پردہ رہ جائے

یہ مگر ایک بے حد پرانی روش رہی ہے کہ ہر دور میں ایسا ہوتا رہا ہے کہ حاکموں کے گناہ پردے میں رہ گئے ہیں مگر گناہ بہرحال گناہ ہے اس لیے خون سر چڑھ کر بولتا ہے اور قصر شاہی کو مسمار کر دینے کی اہلیت رکھتا ہے۔

اب ذرا سا ہم ایسے ناموں کی طرف توجہ دیں جن پر ناقدوں کی توجہ کم رہی ہے۔ایک نام ایسا ہی ساحرلدھیانوی کا ہے۔ساحرلدھیانوی کی ایک نظم ''جاگیردار'' بھی ہے۔ جو میری رائے میں جاگیردارانہ نظام اور جاگیرداروں کی نفسیات کو واضح کرنے میں ایک اہم مقام رکھتی ہے۔ تمثیلی طور پر یہ بند ساحر کی تنقیدی بصیرت کا بین ثبوت ہے کہ ۔

میں، ان اجداد کا بیٹا ہوں، جنہوں نے پیہم
اجنبی قوم کے سائے کی حمایت کی ہے

غدر کی ساعت ناپاک سے لے کر اب تک
ہر کڑے وقت میں سرکار کی خدمت کی ہے

اس نظم کے پہلے کچھ بند میں ساحر نے اس تعیش زدہ ماحول کی بڑی

خوبصورت مصوری بھی کی ہے۔ تمثیلی طور پر یہ بند ملاحظہ فرمائیے کہ ۔

سبز کھیتوں میں یہ لپٹی ہوئی دوشیزائیں
ان کی شریانوں میں کس کس کا لہو جاری ہے

کس کی ہمت ہے کہ اس راز کی تشہیر کرے
سب کے دل پر میری ہیبت کا فسوں طاری ہے

ساحرلدھیانوی میری رائے میں نظموں کا ایک ایسا شاعر ہوا ہے جس نے ہر چند کہ فلمی نغمے بھی لکھے اور ادبی معیار کو برقرار رکھتے ہوئے فلمی گانے، ایسے پیش کیے کہ عوام سے خواص تک یکساں طور پر اس کی شاعری دل میں اتر گئی اور عوام کو اس کی اصلی صورت حال سے باخبر کرنے میں یہ شاعری کامیاب رہی۔ ساحر کے یہاں ہر چند کہ ایک سیاسی شعور بھی ہے لیکن اس کا سیاسی شعور دوسرے ترقی پسند شعراء سے الگ ہے۔ جیسے کہ اس کی مشہور نظم ''تاج محل'' ہی کو دیکھئے کہ اس نے پہلی بار ہمیں یہ احساس دلایا کہ یہ عوامی ملکیت اور ملکی معیشت اور دولت کا غلط مصرف ہے اور صرف اقتدار اور دولت کا اظہار ہے کہ یہ مشہور شعر اسی نظم کا ہے کہ ۔

ایک شہنشاہ نے دولت کا سہارا لے کر
ہم غریبوں کی محبت کا اڑایا ہے مذاق

ممکن ہے اس نظریئے سے اختلاف کرنے والے نکل آئیں اور یہ بھی ممکن ہے کہ یہ ترقی پسندی کے مروجہ اصول پر نہ نکلے یعنی قابل قبول نہ ہو مگر فکر کی ندرت اور راست احتجاج کی یہ کاوش اردو نظموں میں انتخاب کرتے وقت جگہ نکال لے گی۔

اب ذرا یہ دیکھئے کہ ۔

مدد چاہتی ہے یہ حوا کی بیٹی
یشودھا کی ہم جنس، رادھا کی بیٹی
پیمبر کی امت، زلیخا کی بیٹی
ثناخوان تقدیس مشرق کہاں ہیں

میری رائے میں ساحر لدھیانوی کے یہاں احساس کی شدت، ان کی شاعری کو دوسروں سے متمائز کر دیتی ہے۔ ساحر نے ہیئت کے معاملے میں کسی قسم کا اجتہاد نہیں کیا، ان کی بیشتر نظمیں پابند ہیں اور کوئی ایک آدھ اس پابندی سے آزاد بھی ہے تو اس کے پڑھنے سے فوراً اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اس نظم کا شاعر قافیہ اور ردیف کے حسن اور ترنم کا قائل ہے۔ ساحر نے ہیئت کے بجائے معنی اور موضوع اور سب سے زیادہ انداز بیان میں اجتہاد کیا ہے لیکن جیسا کہ میں نے عرض کیا ہے ان کی شاعری کی بنیاد شدت احساس پر ہے اور میرے خیال میں یہی بات ان کی اسلوبیاتی تنظیم میں حسن اور کشش میں اضافہ کرتی ہے تمثیلی طور پر یہ بند دیکھئے ۔

چلو کہ آج سے ہی پائمال روحوں سے
کہیں کہ اپنے ہر اک زخم کو زباں کر لیں
ہمارا راز ہمارا نہیں سب ہی کا ہے
چلو کہ سارے زمانے کو راز داں کر لیں
چلو کہ چل کے سیاسی مقامروں سے کہیں
کہ ہم کو جنگ و جدل کے چلن سے نفرت ہے
جسے لہو کے سوا، کوئی رنگ راس نہ آئے
ہمیں حیات کے اس پیرہن سے نفرت ہے

گذشتہ جنگ میں گھر ہی جلے مگر اس بار
عجب نہیں کہ یہ تنہائیاں بھی جل جائیں
گذشتہ جنگ میں پیکر جلے مگر اس بار
عجب نہیں کہ یہ پرچھائیاں بھی جل جائیں
تصورات میں پرچھائیاں ابھرتی ہیں
کبھی یقین کی صورت کبھی گماں کی طرح

یہ ساحر کی بیشتر نظموں کی طرح ہے کہ نہیں؟ ''پرچھائیاں'' محاکاتی ہے کہ نہیں؟ لیکن ان پیچیدہ سوالوں سے الگ ہٹ کر دیکھیں کہ نظم ایک پرسکون چاندنی رات کے منظر سے شروع ہوتی ہے۔ جس میں کہانی کا مرکزی کردار جو ایک دکھے ہوئے دل کا فنکار ہے وہ محبت کرنے والوں کے دلوں کو چھو لیتا ہے اور اس طرح اس کی یادوں کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ یہاں اس کی کھوئی ہوئی محبت کی بہت سی تصویریں یکے بعد دیگرے اس کے ذہن کے پردے پر ابھرتی ہیں اور کھو جاتی ہیں۔ تصویروں کا یہ سلسلہ کامیاب محبت سے دل کش لمحوں تک پہنچ کر ختم ہو جاتا ہے اور بحر کی تبدیلی کے ساتھ ایک ...... منظر کا آغاز ہوتا ہے۔ جس میں مکھن جیسی ملائم راہیں، چرخوں کی آوازیں، چوپال کی رونقیں اور پھولوں کی قبائیں غارت ہو جاتی ہیں اور وفا شعار عورتوں کے پاکیزہ جسموں کی تجارت شروع ہو جاتی ہے۔ دوسری جنگ عظیم کے وقت بنگال کے قحط میں یہی سب کچھ ہوا تھا۔ تصورات کی پرچھائیاں بھیانک ہو کر ذہن کے پردے سے گذرنے لگتی ہیں اور اس منزل پر پہنچ کر ختم ہو جاتی ہیں جہاں کسی کا کوئی نہیں۔ آج سب اکیلے ہیں۔ نظم کے آخر میں لٹا ہوا فنکار نئے محبت کرنے والوں نازک زندگیوں کو جنگ، قحط اور افلاس سے بچانے کا عہد کرتا ہے اور

ساری دنیا کو اس منحوس جنگ کے خلاف منظّم ہونے کی تلقین کرتا ہے جو ایٹمی ہتھیاروں سے لڑی جائے گی اور اس جنگ کے خطرے کے سامنے اسے نئی محبت کرنے والی روحیں ہی نہیں بلکہ اپنی تنہائیاں اور اپنے تصورات کی پرچھائیاں بھی غیر محفوظ معلوم ہوتی ہیں۔ اس پوری نظم میں ساحر نے لفظوں سے نقاشی کی ہے۔ الفاظ جو چند حروف کی اجتماعی شکل میں پگھل کر، رنگ اور خطوط میں تبدیل ہو جاتے ہیں اور کاغذ پر ایک منظر کھینچ دیتے ہیں۔

نظموں میں سیاسی مسائل اور عالمی جنگ کے ہولناک مناظر، ساحر لدھیانوی کو دوسروں سے سے متمائز کر دیتے ہیں اس لیے کہ معاہدۂ تاشقند کا تعلق ہندو پاک جنگ سے ہے مگر ساحر کی سیاسی بصیرت یوں صاف نظر آتی ہے کہ ۔

بم گھروں پر گریں کہ سرحد پر
روح تعمیر زخم کھاتی ہے

ٹینک آگے بڑھیں کہ پیچھے ہٹیں
کوکھ دھرتی کی بانجھ ہوتی ہے

کھیت اپنے جلیں کہ اوروں کے
زیست فاقوں سے تلملاتی ہے

فتح کا جشن ہو کہ ہار کا سوگ
زندگی میتوں پر روتی ہے

اس لیے اے شریف انسانو!
جنگ ٹلتی رہے تو بہتر ہے

جنگ کے اور بھی تو میداں ہیں
صرف میدان کشت خوں ہی نہیں

آپ اور ہم سب ہی کے آنگن میں
شمع جلتی رہے تو بہتر ہے

حاصل زندگی خرد بھی ہے
حاصل زندگی جنوں ہی نہیں

آج ہندو پاک کے تعلقات سدھر رہے ہیں اور ساحر لدھیانوی کا یہ پیغام دونوں ہی طرف قابل قبول ہوتا نظر آ رہا ہے۔ سرحد کے دونوں ہی جانب ایک گونہ سکون ہے اور یقین اور اعتماد کی سانسیں دھیمے دھیمے چل رہی ہیں اور اسی موقع سے فائدہ اٹھاتے ہوئے میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ شاعروں کو سیاسی مسائل سے گریز نہیں کرنا چاہئے بلکہ ساحر، سردار جعفری، کیفی اعظمی اور مخدوم محی الدین کی طرح سیاسی شعور کو فن میں انگیز کر کے، ان سیاسی مسائل کا حل تلاش کرنا چاہئے جن سے ہماری سماجی اور ملکی اور بین الاقوامی سطحیں بلند ہوں کہ برتری کے ثبوت کی خاطر خوں بہانا کوئی بھی درست نہیں قرار دے گا۔ اور ایسی مرگ آفریں سیاست جو جنگ، وحشت اور بربریت کی جانب لے جائے اور افلاس اور غلامی کے دلدل میں ڈھکیل دے، کبھی بھی دیر تک اور دور تک نہیں چل سکتی۔

1940ء تا 1960ء کی نظموں میں احتجاج اور مزاحمت کی واضح صورت نظر آتی ہے، مگر ایک مختصر سے مضمون میں اس بڑے منظر نامے پر گفتگو ممکن نہیں ہے، میں نے اشارے ہی کئے ہیں۔

علامت نگاری

ادب میں علامت نگاری پر گفتگو کرنا تحصیل حاصل نہ ہوگا اس لیے کہ اب بھی کتنے گوشے ایسے ہیں جو شاید اتنی وضاحت کے ساتھ پیش نہیں کیے گئے ہیں جتنی کہ ضرورت تھی۔ علامت نگاری کا فرانسیسی اور انگریزی زبان وادب سے خاص رشتہ ہے۔ ایڈگرایلن پو نے جب یہ کہا تھا کہ شعری موسیقی کو غیرواضح اور معنی خیز ہونا چاہئے، اور ابہام کا عنصر اس کی موزونیت کا لازمی جزو ہے، تو وہ غیر شعوری طور پر شاعری کے اشاریتی نظریے کی بنیاد ڈال رہا تھا۔ باولیر کی شاعری پر ایڈگرایلن پو کے خیالات کا اثر صاف ظاہر ہے۔ اس نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز ہی پو کے تراجم سے کیا۔ واگز کی اسرار زا موسیقی اور پو کے فکر افروز نظریہ شاعری کے تحت ہی اس نے دنیا کو ''علامتوں کا جنگل'' (Forest De Symbol) کہا تھا اور بقول تھامس مین بودلیر زندگی بھر انہیں دو فدائیان شعر و نغمہ کی پرستش کرتا رہا۔ ۱۸۴۹ء کے ایک خط میں بودلیر نے واگز کو مخاطب کرتے ہوئے لکھا تھا:

> ''میں تم میں ایک ایسے عظیم انسان کی جھلک دیکھ رہا ہوں جسے مستقبل اکابرین میں سب سے عظیم خیال کرے گا۔''

پو اور واگز کے لیے بودلیر کا جذبۂ ستائش ہی آخرکار ''علامتی شاعری'' کی

بنیاد ثابت ہوا۔ پروست نے بودلیر سے متعلق ایک مکتوب میں اسے جدید شاعری کا سرچشمہ کہا ہے۔ ایک اور ناقد اس کے بارے میں لکھتا ہے کہ ''پچھلے سو سال میں فرانسیسی شاعری میں جتنے رجحانات ظاہر ہوئے ہیں ان سب کی ابتدا بودلیر سے ہوئی ہے۔ رجحانات مثبت ہوں یا منفی، وہ ان کا سرچشمہ بنا رہا ہے۔ بودلیر کی شاعری کے دو پہلو ہیں۔ ایک طرف تو عدم پرستی ہے اور دوسری طرف وجود پرستی۔ میلارمے اور والیری نے عدم پرستی کے رجحان کو ترقی دی بودلیر کی شاعری نے جسے پال والیری نے جدید دنیا کی شاعری کہا ہے، فرانسیسی شاعری میں بڑے وسیع امکانات پیدا کر دیئے تھے۔ علامت پسندی اسی امکان کا بھرپور اور موثر اظہار ہے۔ بعض حالتوں میں بھی امکانات مختلف بلکہ متضاد صورتوں میں نمودار ہوئے۔ رین بو نے شاعری میں ہر چیز کو سمیٹنے اور میلارمے نے اپنی شاعری سے دنیا کی ہر چیز کو خارج کرنے کی کوشش کی۔ ۱۸۹۴ء میں میلارمے نے آکسفورڈ لیکچر میں کہا تھا:

''جی ہاں! ادب واقعی موجود ہے۔ اور اگر تم یہ چاہتے ہو کہ صرف ادب ہی موجود رہے تو اس میں سے ہر چیز کو خارج کر دو۔''

میلارمے کے یہ الفاظ فرانسیسی ادب میں تاریخی اہمیت کے حامل ہیں۔ کیونکہ ان لفظوں میں شاعرانہ علامت نگاری کی پوری روح موجود ہے۔ اور میلارمے کی جملہ تصریحات اسی اجمال کی تفصیل ہیں۔ میلارمے زبان و الفاظ کی ''خالصیت'' کو ہر چیز سے بچانا چاہتا تھا۔ لیکن زبان و الفاظ کی اس ''خالصیت'' کو کس طرح بچایا جا سکتا ہے اس سوال کے میلارمے اور والیری نے اس قدر گوناں گوں جوابات دیے ہیں کہ اکثر اوقات اس نظریہ کی پوری روح کو سمجھنا بے حد مشکل ہو جاتا ہے۔

علامتی تحریک کو آگے بڑھانے میں فرانسیسی زبان کے بیشتر ادباء اور شعراء

نے حصہ لیا ہے۔ اور ایک دور ایسا بھی گذرا ہے جب کسی اہل قلم کے لیے اشاریت سے دامن بچانا ممکن نہ تھا۔ اور یہ کہا جا سکتا ہے کہ انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں کم و بیش تمام فنکاروں نے کسی نہ کسی حد تک اشاریتی عنصر کو اپنے فن میں شامل کرنے کی کوشش کی ہے۔ پال والیری نے آندرے کو مارچ ۱۸۹۱ء کے ایک خط میں مخاطب کرتے ہوئے لکھا ہے: ''علامت نگاری کا باغ اپنی تمام خوشبوؤں اور اپنے تمام پھولوں کے ساتھ ہمارے سامنے لہلہا رہا ہے اور اب اس سے باہر جانے کا کوئی راستہ نہیں۔''

میلارمے نے اشاریت کے لیے ایک مابعدالطبیعاتی جواز پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ الفاظ کی ماہیت سے متعلق ایک خاص نظریہ رکھتا ہے۔ اس نے ایک بار کہا تھا کہ اشیاء اس لیے موجود ہیں کہ وہ شاعرانہ تعبیرات سے اپنی معراج کو پہنچ جائیں۔ اس کے نزدیک ''دنیائے واقعی'' فنکار کی دنیا کے سامنے ایک نفرت انگیز انتشار سے زیادہ نہیں۔ جس دنیا کا ہم روزمرہ مشاہدہ کرتے ہیں وہ حقیقی دنیا کی پراگندہ اور مسخ شدہ شکل ہے۔ یہ حقیقی دنیا ہی دراصل ابدی ہے اور اسی ابدیت کی بازیافت شاعری کا مقصود ہے۔ عقلی دنیا میلارمے کے نزدیک نامکمل اور پراگندہ ہے۔ کیونکہ یہ حقیقی دنیا کی مسخ شدہ شکل ہے۔ اشیاء کے عقلی مشاہدے میں ہمیں جو خلا محسوس ہوتا ہے۔ شاعری اسی خلا کو پر کرتی ہے۔ اور کائنات کے گمشدہ اجزاء کا سراغ لگاتی ہے۔ شاعر کا کام یہ ہے کہ عالم مشہود کی کاذب نمود کا پردہ چاک کر کے براہ راست حقیقت سے رابطہ قائم کرے۔ لیکن ہم اشیاء کے قلب میں کس طرح داخل ہو سکتے ہیں؟ میلارمے نے اس کا عجیب و غریب جواب دیا ہے اور وہ یہ کہ الفاظ کی مدد سے اشیا کے ''دروں'' تک رسائی حاصل کی جا سکتی ہے۔ اشیا قلب

ماہیت کے بعد الفاظ میں تبدیل ہو جاتی ہیں۔ خیالات کو تو وہ جہان کاذب کی منطق سے تعبیر کرتا ہے، جس میں ہم رہتے ہیں ہمیں خیالات سے گذر جانا چاہئے اور الفاظ کی مدد سے تخلیق کرنا چاہئے۔ ہیئت کی مدد سے وہ مخفی دروازہ کھولنا چاہئے جو اشیاء کے قلب تک پہنچا سکے۔ اشیاء اور موجودات کی حقیقی دنیا کو فہم اپنی گرفت میں نہیں لاسکتی۔ کیونکہ یہ اپنی ماہیت ہی میں ایک ایسا طریق کار ہے جس کی مدد سے اشیا اور موجودات کی اصل ماہیت کو سمجھا جا سکتا ہے۔ فلسفہ کی ادراکی کوششیں حقیقی دنیا کے خط و خال کو مسخ کر دیتی ہیں۔ لیکن شاعری اس حقیقی اور ابدی دنیا کا ایک عکس تخلیق کرتی ہے، جو خود حقیقی و ابدی ہوتا ہے اور جس کی صداقت کا بین ثبوت یہ ہے کہ تم اسے سمجھ نہیں سکتے لیکن اسے محسوس کر سکتے ہو۔

میلارمے کے نظریہ کے مطابق کائنات کے وجود کا مقصد اظہار میں تبدیل ہو جانا ہے۔ یعنی فنکار کی کائنات میں بدل جانا ہے۔ کیونکہ کائنات کے انتشار اور بدنظمی کو دور کرنے کا واحد طریقہ یہی ہے کہ اس کو فنکار کی کائنات میں بدل دیا جائے یعنی اس کا جمالیاتی اظہار ملارمے کے نزدیک لفظ ''شے'' کا آغاز نہیں بلکہ منتہا و اختتام ہے۔ اشاریت الفاظ کا ایسا استعمال ہے، جو انہیں قابل تفہیم اور فنا ہونے سے بچا سکے۔ کیونکہ میلارمے اور اس کے تابعین قابل فہم ہونے کو نہ ہونے کے مترادف قرار دیتے ہیں۔ الفاظ کو فنا ہونے سے بچانے کے لیے وہ انہیں علامتوں (Symbols) کے خول پہنا دیتے ہیں اور پیچیدہ ہیئت کی دیواریں ان کے گرد کھڑی کر دیتے ہیں۔ علامت نگاری الفاظ کے تحفظ پر بے حد زور دیتی ہے اور ان کا ایک رفیع تصور پیش کرتی ہے۔ میلارمے کے نزدیک شاعری صرف الفاظ کے استعمال سے وجود میں آتی ہے۔ مشہور مصور ویگاس کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ اپنے

فرصت کے لمحات میں سانیٹ لکھ کر خود کو محظوظ کرلیا کرتا تھا۔ ایکبار جب اس کی ذہنی تحریک سست پڑ گئی تو ناامیدی کے عالم میں اپنے دوست میلارمے کے پاس پہنچا اور کہا: ''میری سمجھ میں یہ نہیں آتا کہ میں بہترین خیالات سے لبریز ہوں لیکن شعر نہیں کہہ سکتا۔ میرے پیارے دوست۔'' میلارمے نے جواب دیا: ''شاعری خیالات کے ذریعے نہیں کی جاتی بلکہ الفاظ کے ذریعے کی جاتی ہے۔''

اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ میلارمے نے جو نظریۂ شاعری پیش کیا ہے وہ الفاظ کے علامتی استعمال کو فن کا مقصود قرار دیتا ہے۔ پال والیری کے نزدیک شاعری اور نثر کا فرق ہی الفاظ کے استعمال کا فرق ہے۔ الفاظ کا استعمال شاعر بھی کرتا ہے اور صحافی اور فلسفی بھی۔ لیکن شاعر اور دوسرے افراد میں فرق وہی ہے جو نظم و انتشار میں یا نغمہ اور بے ہنگم صدا میں ہے۔ پال والیری اپنے مخصوص والہانہ اسلوب میں نثر اور شاعری کے اس نمایاں بنیادی فرق کی وضاحت کرتا ہے۔ نثر کا مقصد غائب ہو جانا، قابل تفہیم ہونا، تحلیل ہو جانا اور کاملاً فنا ہو جانا ہے اور لسانی روایات کے مطابق اس تصور اور جذبے کے لیے جگہ خالی کر دینا جس کا اس میں اظہار ہوتا ہے۔ کیونکہ نثر ہمیشہ عمل و تجربہ کی دنیا کی جانب اشارہ کرتی ہے۔ ایک ایسی کائنات کی طرف جس میں ہمارے مشاہدات، ہمارے اعمال و جذبات کا اسلوب اظہار تقریباً یکساں ہی ہوتا ہے۔ عملی دنیا ''مقاصد کے مجموعہ'' کی تعبیر میں محدود کی جاسکتی ہے۔''

برخلاف اس کے شاعری کبھی فنا نہیں ہوسکتی کیونکہ شعراء الفاظ کا استعمال ایک مخصوص انداز سے کرتے ہیں۔ شاعری میں الفاظ فنا نہیں ہوتے اور بطور ذریعہ اظہار بھی استعمال نہیں ہوتے۔ بلکہ میلارمے اور والیری کے نظریہ کے مطابق شاعری کو کبھی بھی اظہار خیال کی حد تک محدود نہیں کیا جاسکتا۔ ایک بڑی معنی خیز تمثیل

کی مدد سے والیری نے شاعری اور نثر کے اس بنیادی فرق کو واضح کیا ہے۔نثر چلنے کے مانند ہے، جس کا ایک طے شدہ مقصد ہوتا ہے۔ اور ہر حرکت مابعد کی نمود کے بعد بالکل ختم اور فنا ہو جاتی ہے۔شاعری رقص کی مانند ہے، جو بجائے خود اپنی غایت اور اپنا مقصود ہے اس کا کوئی خارجی مقصد نہیں، بلکہ ایک کیفیت کو پیدا کرنا ہی اس کا مقصد ہے اور شعر اور رقص اپنے اختتام کے بعد غائب نہیں ہوتے۔

(Question Depoesie) والیری کے نزدیک شاعری زبان کے معمول اعمال کو پایۂ تکمیل و اتمام کو نہیں پہنچاتی وہ اپنے اوپر نئی ذمہ داریاں عائد کر لیتی ہے۔ یہ وہ زبان نہیں ہے جو عموماً تقریروں، خطوط، فلسفہ طرازی اور داستان گوئی میں استعمال ہوتی رہتی ہے اور جسے شاعر تکمیل کو پہنچا کر ممتاز اور منفرد کر دیتا ہے۔ بلکہ شاعری ایک ایسی ہمہ گیر چیز ہے جو کئی نوعیتوں کی زبان کا احاطہ کرتی ہے۔شاعری ممتاز اور بے مثل خصوصیات کی حامل ہے۔ یہ ایک "Unlangage Danse de langage" ہے۔اشاریت کا مقصود میلارمے کے الفاظ میں ان تمام صلاحیتوں پر زور دینا اور تکمیل کو پہنچانا ہے جن کی وہ اہل ہے۔اشاریت نگاروں کے نزدیک رومانیت اور فطرت نگاری دونوں زبان کے ایسے استعمال ہیں، جو حقیقت کو زبان کی حدود سے پرے رکھتے ہیں۔اشاریت ان سارے مکاتب فن سے بغاوت کا اعلان ہے۔ جو زبان اور ہیئت کو ثانوی درجہ دیتے ہیں۔ میلارمے اور اس کے متبعین نے الفاظ کو مقصود بالذات قرار دے کر ان کو کانٹ کی شے بذاتہ (Thing in it self) کا درجہ دے دیا۔اس لحاظ سے دیکھا جائے تو اشاریت کا سارا فلسفہ الفاظ کا فلسفہ ہے۔اشاریتی شاعر کا سارا مسئلہ ایک ایسی ہیئت کی تخلیق کرنا ہوتا ہے جو الفاظ کو خیالات کی ماتحتی سے آزاد کر دے اور ان کی بقا اور تحفظ کی ضامن

ہو۔ ڈیکاریت نے کہا تھا "Corgito Ergosum"۔ میں سوچتا ہوں اس لیے میرا وجود ہے۔ لیکن میلارمے کہتا ہے کہ یہ زبان ہی کا فیضان ہے جس سے میں موجود ہوں۔ زبان وفن اس کے نزدیک ایسی چیزیں ہیں جس کے آگے ارتقا ناممکن ہے اور زبان کی حدود ہماری دنیا کے حدود ہیں۔

اشاریت سے میلارمے کا یہ مقصود نہ تھا کہ بہ حد امکان کسی زندہ، مکمل اور مفید کارنامۂ فن کی تخلیق کی جائے بلکہ اس نظریے کو پیش کرنے سے اس کا مقصود یہ تھا کہ جہاں تک ممکن ہو فرانسیسی شاعری کو مطابقت کی طرف ڈھکیلا جائے۔ اس نے پیراناسی این ازم Paranassianism کی واقعیت نگاری میں فرانسیسی ادب کو دم توڑتے دیکھا۔ اس لئے اس نے سب سے پہلے واقعیت نگاری کے خلاف بغاوت کی۔ وہ قارئین کی ذہنی کم مائیگی سے کسی حالت میں سمجھوتہ کرنے پر تیار نہ تھا اسے اس بات کا اندازہ تھا کہ جس قسم کے ادب کی تخلیق کے لیے وہ جدوجہد کر رہا ہے وہ زیادہ مقبول نہیں ہوسکتا۔ لیکن وہ غالبؔ کی طرح بڑے فخر سے کہتا رہا ؂

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

اشاریتی تحریک مقبول عام تو نہ ہوسکی۔ لیکن دنیا کی مختلف زبانوں کے ادیبوں کا ایک بڑا حصہ اشاریتی نظریہ ادب سے متاثر ہوا۔ میلارمے کے بعد یوروپین ادب میں جتنے بڑے ادیب اور شاعر ہوئے ان سب نے کسی نہ کسی حد تک اشاریت کو اپنایا ہے۔ انگریزی ادب میں ییٹس اور ایلیٹ کی شاعری اسی رجحان کی نمائندگی کرتی ہے۔ جیمس جوائس بھی اسی رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔ ییٹس کی طویل تمثیلی نظم "Shadow water" اور ایلیٹ کی نظم "Burnt Norton" اس سلسلے کی بڑی کامیاب نظمیں ہیں۔

اردو ادب میں اشاریت کا آغاز بہت بعد میں ہوا۔ جب دوسری زبانوں کے ادب میں میلارمے کے نظریۂ شاعری کے خلاف آوازیں بلند ہونے لگیں، اس وقت میراجی نے اردو ادب میں اشاریت کو روشناس کرایا جب میراجی نے اردو میں پہلی بار میلارمے کی کچھ نظموں کا ترجمہ شائع کیا اس سے پہلے پیٹس اعلان کر چکا تھا کہ میلارمے کے ساتھ میں جہاں تک چل سکتا تھا چل چکا ہوں میراجی نے روش عام سے ہٹ کر اپنے لیے ایک نیا راستہ ڈھونڈ نکالا تھا۔ یہ راستہ صرف علامتوں اور اشاروں کی مدد سے طے کیا جا سکتا تھا۔ میراجی لکھتے ہیں:

''یہ شاید ۱۹۳۶ء یا ۱۹۳۷ء کا ذکر ہے کہ مغرب کے شعروادب کا مطالعہ کرتے ہوئے مجھے فرانسیسی شاعر اسٹیفا نے میلارمے کے کلام سے شناسائی ہوئی۔ میلارمے مغرب کے ابہام پسند شاعروں میں سب سے نمایاں ہے۔ مجھے اس کی کچھ نظموں کا مجموعہ انگریزی میں ملا۔ یہ ترجمہ آرٹ کے مشہور نقاد راجر فرائی نے اپنے فرصت کے لمحات میں کیا تھا۔''

میراجی نے راجر فرائی کے ترجمہ کردہ میلارمے کے مجموعۂ نظم کا مطالعہ کیا لیکن انہوں نے اشاریت کی پوری مابعدالطبیعات کو سمجھنے کی کوشش نہیں کی۔ ان میں اور میلارمے یا والیری میں نظریاتی اتفاق بھی موجود نہیں۔ ''خیال'' کو میلارمے نے جس نقطہ نظر سے دیکھنے کی کوشش کی ہے وہ سطور بالا سے واضح ہے۔ لیکن میراجی رقم طراز ہیں:

''خیال ہی میری نظر میں بنیادی شے ہے۔ اس میں اگر کوئی نئی بات نہیں۔ اس میں اگر کسی کو دو قدم آگے بڑھانے کی صلاحیت نہیں تو اظہار کی کوشش بے مصرف اور بے کار ہے۔''

میلارمے نے خیال کو لفظوں کے ''تاروپود'' سے زیادہ کوئی اہمیت نہ دی۔ میلارمے کے یہاں اظہار کا عمل بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ خیال تو قدر دوم کی چیز ہے۔ شاعری صرف ہیئت کی تخلیق سے وجود میں آئی ہے۔ خیالات کو وہ منطقی دنیا کی پیداوار قرار دیتا ہے۔

میراجی کے یہاں ابہام موجود ہے۔ لیکن ان کا یہ ابہام میلارمے اور والیری کے ابہام کو نہیں پہنچتا۔ ان کی شاعری ہیئت میں علامت کا انداز کافی دور تک لاشعور سے ان کی وابستگی اور نفسیاتی پیچیدگی سے پیدا ہوا ہے۔ اگر غالب غزل گو نہ ہوتے تو ان کی شاعری کا ابہام بہ نسبت میراجی کے ابہام کے علامتی شعراء کے ابہام سے کہیں زیادہ قریب ہوتا لیکن غزل کے منفرد اشعار اس ابہام اور علامتی انداز کے متحمل نہ ہو سکتے تھے، جو میلارمے کے نظریۂ شاعری کا مقصود تھا۔ پال والیری سے جب یہ پوچھا گیا کہ وکٹر ہیوگو کے کلام میں ان کو کون سا بند ہے تو اس نے نفی میں جواب دیا۔ کیونکہ علامتی ابہام کا تعلق نظم کے مجموعی تاثر سے ہے۔ تمام اشعار کو آخری شعر پر مرتکز ہونا چاہئے۔ کیونکہ اشعار کا باہمی تعامل خود ایک نغمہ زا کیفیت پیش کرتا ہے۔ غالب کے بعض اشعار میں مکمل اشاریت موجود ہے۔ یہ اشاریت ا ن کی الفاظ پر مکمل قدرت اور اسلوب اظہار کی پیچیدگی سے پیدا ہوتی ہے۔ بطور مثال ذیل میں کچھ اشعار درج ہیں۔

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشت امکاں کو ایک نقش پا پایا
وہ اور آرائش خم کا کل
میں اور اندیشہ ہائے دور و دراز

سمجھ اس فصل میں کوتاہی نشو و نما غالبؔ
اگر گل سرو کی قامت پہ پیراہن نہ ہو جائے

ہستی ہے نہ کچھ عدم ہے غالبؔ
آخر تو کیا ہے ہے نہیں ہے

نئے مژدہ وصال نہ نظارۂ جمال
مدت ہوئی کہ آشتیِ چشم و گوش ہے

کشاکش ہائے ہستی سے کرے کیا سعی آزادی
ہوئی زنجیر موجِ آب کو فرصت روانی کی

جو نہ نقد داغ دل کی کرے شعلہ پاسبانی
تو فسردگی نہاں ہے بہ کمین بے زبانی

اور اس طرح کے بہت سے اشعار غالب کی ایک مخصوص اشاریت اور ابہام کی نمائندگی کرتے ہیں۔ غالبؔ کا ابہام میراجیؔ کے ابہام سے کہیں زیادہ وقیع اور اہم ہے۔ ژولیدگی بیان غالبؔ کا فطری اسلوب ہے۔

آج کا شاعر اس لیے لکھتا ہے کہ وہ بقول سارترؔ ''ایک مطلق'' کی ضرورت کو پورا کرتا ہے یا کرنا چاہتا ہے۔ فارسی شاعری میں علامت نگاری کا میلان اس مضمون میں زیر بحث نہیں۔ لیکن مولانا ابوالکلام آزاد کا غالبؔ کی شاعری کے متعلق یہ قول ہمیں دعوت فکر دیتا ہے کہ ''فارسی شاعری میں غالب ایک مقلد کی طرح نظر آتے ہیں، لیکن اردو شاعری میں ان کی حیثیت ایک مجتہد کی ہے۔

فن اور تنقید

ادب کا شعبہ دوسرے فنی شعبوں سے اس اعتبار سے مختلف رہا ہے کہ اس میں زندگی اپنی تمام تر انفرادی اور اجتماعی صورتوں کو سمیٹے ہوئے حسین تر انداز میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ گویا دوسرے تمام شعبوں کے توانا رجحان اپنی پوری آب وتاب کے ساتھ ایک دوسرے کا جزو بن کر جب ادب میں آتے ہیں، اکائی کی شکل اختیار کرلیتے ہیں۔ یہ شعبہ تصوف کی اصطلاح میں وحدت فی الکثرت کا نمونہ کہا جاسکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادبی تخلیقات عارضی محرکات کی ودیعت ہونے کے باوجود ابدی ہوتی ہیں اور ہر دور میں ہر قسم کے قاری کو محظوظ کرنے کا سامان اپنے اندر رکھتی ہیں۔

زندگی صرف وہی فنکار حاصل کرسکتا ہے جو اپنے فن میں انفرادیت پیدا کرسکے۔ یہ سوال اس پس منظر میں بے حد اہم ہو جاتا ہے کہ ادب میں انفرادیت سے کیا مراد ہے اور فنکار اس انفرادیت کو کس طرح نمایاں کرسکتا ہے۔ مشہور فرانسیسی ناقد سینٹ بیو کی گوئٹے کے حوالے سے لکھتا ہے: ''مولیئر اتنا عظیم فنکار ہے کہ اسے جب پڑھو نئی حیرت کا سامنا ہوتا ہے۔ اس کے مشہور ڈرامے کارتونی'' کا طرز بیان اختیار کرنے کی کوشش لینگ نے اپنے ایک ڈرامے میں کی تھی، لیکن وہ بات پیدا نہ ہوسکی۔ اصل میں کارتونی جیسا انداز بیان دنیا میں صرف ایک ہی بار جنم لیتا ہے۔''

یہی بات ہراس فنکار کے بارے میں کہی جا سکتی ہے جس نے اپنے فن میں انفرادیت پیدا کر لی ہو۔ وہ گویا روشنی کا ایک ایسا مینار کھڑا کر جاتا ہے جو سب سے الگ پہچانا جاتا ہے۔ جس فنکار نے اپنے فن میں انفرادیت پیدا نہ کی، اس کی طرف کوئی متوجہ بھی نہیں ہوتا۔ اس کا فن بہت جلد وقت کی تہوں میں دفن ہو جاتا ہے۔ اور اکثر کو خود ان کا اپنا زمانہ ہی فراموش کر دیتا ہے۔ یہ وہی فنکار ہوتے ہیں جو اپنی انفرادی صلاحیتوں کو بروئے کار نہیں لاتے اور دوسروں کی کہی ہوئی باتوں کو دہراتے ہیں۔

اپنے دور کے مقتضیات کی بات شاید اتنی غلط نہ تھی، جتنا کہ ہمارے ترقی پسند ناقدوں نے اسے غلط قسم کے معانی پہنا دیے۔ جب یہ بات کہی گئی کہ تمام پرانا ادب جاگیردارانہ نظام کی پیداوار ہے۔ اس کو لغو محض قرار دیا جائے اور صرف مزدور اور کسان وغیرہ کی ہی بات کی جائے۔ حسن و عشق کے افسانے کافی ہو چکے ہیں اس لیے اب ان میں الجھ کر کیا لیں گے صرف طبقاتی تصورات کو ہی پیش کیا جائے تو دراصل یہ ہماری تنقید میں بازگشت تھی، ان نظریات کی جو اشتراکی روس کے پیش کردہ تھے۔ اپنے دور کے مقتضیات سے مراد یہ ہے کہ شاعر اپنے عہد کی زندگی کو کھلی آنکھوں سے دیکھے اور سماجی زندگی میں جو تبدیلیاں رونما ہو رہی ہیں ان سے بے خبر نہ رہے۔

فرانسیسی ناقد ٹین (Taine) نے ایک فارمولا بنایا تھا کہ کوئی بھی پارۂ فن اپنے وقت کی معاشرتی فضا کی پیداوار ہوتا ہے۔ ٹین نے کسی بھی پارۂ فن کی قدر متعین کرنے کے لیے جو فارمولا بنایا تھا وہ یوں ہے: (۱) نسل، (۲) ماحول (۳) لمحہ۔ اس کی نظر میں فنکار کے افکار و خیالات اپنے وقت کے تمدنی اثرات لیے

ہوتے ہیں اور اس کی تخلیقات جب منصۂ شہود پر آتی ہیں تو اس لمحاتی کیفیت کا عکس بھی ہوتی ہیں جو تخلیق کے وقت نسل ارتقاء کا ایک مرحلہ تھی۔ ٹین کی یہ بات اپنے اندر کافی وزن رکھتی ہے کہ پارۂ فن اپنے خالق کے نسلی اثرات کے ساتھ ساتھ اس کے جغرافیائی حالات اور سوسائٹی کا عام رنگ رکھتا ہے۔ لیکن اس سے یہ بات قطعاً واضح نہیں ہوتی کہ ایک ہی دور ایک ہی نسل کے ہمعصر فنکار اپنی اپنی آواز کیوں رکھتے ہیں۔ دو جڑواں بھائی بھی پورے طور پر ایک طرح کا میلان کب رکھتے ہیں۔

سینٹ بیو کے نزدیک کسی بھی پارۂ فن کو سمجھنے کے لیے فنکار کو سمجھنا بھی ضروری ہے۔ اور فنکار کو سمجھنے کے لیے صرف اس کے نسب نامے یا اس کے دور سے آگاہی کافی نہیں۔ شعور اور لاشعور کی کتنی ہی پر پیچ وادیاں ہوتی ہیں۔ جو ایک فنکار کو اپنے ہمعصر فنکاروں سے ممتاز کرتی ہیں کسی بھی پارۂ فن کی صحیح قدر و قیمت جاننے کے لیے فنکار کی شخصیت کا جاننا بھی لازم ہے۔ اس بات کی وضاحت کرتے ہوئے سینٹ بیو کہتا ہے کہ فنکار کس نسل اور کس خاندان میں پیدا ہوا۔ اس نے کیا خصوصیات ورثے میں پائیں اور کن باتوں سے شعوری طور پر پیچھا چھڑایا۔ عام زندگی میں اسے کن حادثابت سے دوچار ہونا پڑا اور یہ حادثات اس کی داخلی زندگی میں کس حد تک داخل ہو سکے۔ اس کے غیر ادبی دوستوں کا حلقہ کس قسم کا تھا، یہ سب کچھ جان لینے کے بعد ہم کسی فنکار کے فن کی صحیح قدر و قیمت متعین کر سکیں گے۔ اور یہ سمجھ سکیں گے کہ اس کی آواز دوسرے فنکاروں سے اس لیے مختلف ہے کہ اس کی شخصیت کو بنانے یا بگاڑنے میں مختلف عوامل نے حصہ لیا ہے۔ اس سلسلے میں ٹی ایس ایلیٹ اپنے ایک مضمون میں کہتا ہے کہ شاعر کے پاس اظہار کے لیے کوئی شخصیت نہیں ہوتی بلکہ اس کے پاس شخصیت کے بجائے صرف ایک ذریعہ یا واسطہ ہوتا ہے

جو کسی عنوان شخصیت نہیں کہا جا سکتا۔ میں اس خیال سے متفق نہیں۔ فنکار کے پاس جب تک شخصیت نہیں ہوگی اس کے فن میں دلکشی پیدا نہیں ہو سکتی۔ اسی مضمون میں ٹی ایس ایلیٹ آگے چل کر لکھتا ہے کہ فنکار کے تاثرات اور تجربات جو بہ طور انسان اس کے لیے اہم ہیں اس کی شاعری میں کوئی جگہ نہیں پائیں گے اور جو تاثرات اور تجربات اس کی شاعری میں اہم بن جاتے ہیں، وہ اس کی ذات، اس کی شخصیت پر بالکل برائے نام اثرانداز ہوں گے۔ اس سے وہ یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ ''شاعری شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ شخصیت سے فرار ہے۔''

ایلیٹ کی اس بات کے ڈانڈے فرانس کی اس تحریک سے جا ملتے ہیں جو علامت نگاری کی تحریک کہلاتی ہے۔ یہ وہی تحریک ہے جس کی امانت میلارمے اور بودلیئر جیسے فنکاروں نے کی ہے۔ اس اسکول کے بعض فنکاروں کے فن میں ابہام پسندی، ابہام پرستی کی حد تک چلی جاتی ہے۔ کروچے کہتا ہے کہ ہر تجربے کی حیثیت ضمنی یا اضافی ہے۔ فنکار جو تجربہ کسی خاص لمحے میں حاصل کرتا ہے، کسی دوسرے لمحے میں اس کی تحصیل سے قاصر بھی رہ سکتا ہے۔ وہ اپنے اس خاص تجربے کو اپنے فن پارہ میں منتقل کر کے، وقت کے بہاؤ میں آگے نکل جاتا ہے۔ اب دوسرے خاص لمحے میں، اس پر کسی دوسرے قسم کی کیفیت طاری ہوتی ہے تو ظاہر ہے کہ اس تبدیل شدہ صورت حال میں وہ پہلے فن پارے کو کیسے پورے طور پر سمجھ سکتا ہے۔ اس لیے ہم فنکار پر کسی قسم کی گرفت تو کر نہیں سکتے۔ البتہ اس سے یہ تقاضا کر سکتے ہیں کہ وہ اپنے اس خاص تجربے کو جو مخصوص ہیئت دے۔ وہ خوبصورت ہو۔ کروچے اس بات کو یوں مکمل کرتا ہے کہ اسی لیے فنکار کے اوپر کسی قسم کی سماجی یا انسانی ذمے داری نہیں۔ اسے اپنے حال پر چھوڑ دینا چاہئے۔ ورنہ اس کے فن میں

انفرادیت کیسے پیدا ہوسکتی ہے۔

ہوسکتا ہے جس خاص لمحے میں کروچے نے یہ بات کہی ہو، اس وقت اس کے سوا اور کچھ نہ کہا جا سکتا ہو۔ لیکن اس امر سے اختلاف نہیں کیا جا سکتا کہ محض ہیئت پسندی یا اظہار پسندی ادب کا مقصد نہیں۔ جب تک فنکار نے اپنے تجربے کو پورے حسن سے قاری یا سامع تک نہ پہنچایا ہو، اس کی کوئی وقعت نہیں۔

اس سلسلے میں ٹالسٹائی کے راستے کو اعتدال کا راستہ کہا جا سکتا ہے۔ کہتا ہے کہ فن کا مقصد بہر حال ترسیل یا ابلاغ ہے۔ یعنی فنکار نے جو تجربہ خود کیا ہے جب تک وہ اسے قاری تک نہیں پہنچائے گا، اس کا کام ادھورا سمجھا جائے گا۔ اگر فنکار اشاریت پسندوں کی طرح اپنے تجربے میں خود ہی گھل مل کر رہ گیا۔ اگر اس نے تجربے سے فنی علیحدگی اختیار نہ کی اور اس تجربے میں سے ان اجزاء کو چن کر ترکیب وترتیب سے پیش نہ کیا، جس سے وہ پہلے بھی اپنے فن کی تشکیل کرتا آیا ہے، تو اس کے فن میں مطابقت کا پہلو نہ ہوگا، انفرادیت حاصل کرنا ممکن نہ ہو سکے گا۔

کوئی بھی عظیم فنکار ہمیں قنوطی نہیں بناتا، زندگی سے فرار نہیں سکھاتا۔ بلکہ ہم میں جو ہمارا ہمزاد چھپا بیٹھا ہے، یہ اس کو ابھارتا ہے، ارتفاع بخشتا ہے اور ہم داخلی طور پر قید زمان و مکان سے آزاد ہو کر انائے کامل تک رسائی حاصل کر لیتے ہیں۔ ایک سستا وجدان حاصل کر لیتے ہیں جو ویرانے بھی بناتا ہے اور نئی بستیاں بھی۔ جب تک فنکار اپنی شخصیت کی تعمیر میں داخلی یا خارجی مراحل سے گزر کر اپنا ایک کردار نہیں قائم کرے گا، جب تک اپنا رشتہ ماضی کے تمام ادب سے مضبوط نہیں کرے گا۔ اس کی تخلیقات میں عظمت نہیں آئے گی یا بصورت دیگر کوئی بھی شکل ایسی ہوگی جسے معاف کرنا بہت مشکل ہوگا۔ اگر فنکار خود بھی کسی دوسرے وقت اس

بات کو سمجھ لے، تو وہ خود کو معاف نہیں کر سکے گا۔ فن اور شخصیت ایک دوسرے سے الگ نہیں کیے جا سکتے۔ شخصیت جتنی گہری اور ہمہ جہت ہوگی، فن اتنا ہی منفرد اور ممیّز ہوگا۔

ایلیٹ نے جس غیر شخصیت کے رجحان کو عام کیا اور ''ویسٹ لینڈ'' جیسی نظمیں جو کائنات کا منظر نامہ کہی جا سکتی ہیں، تخلیق کیں اور داخلی شاعری کے بدلے خارجی شاعری کو اہمیت دی تو دراصل اس نے ایک عملی تجربہ کیا اور ہر عمل کا ایک ردعمل ضرور ہوتا ہے۔ اس طرح کی غیر شخصی شاعری میں ذاتی تجربات، احساسات، خیالات اور تصورات کی گنجائش نہ تھی، اس کے ردعمل میں امریکی شاعری میں ایک نیا رجحان پیدا ہوا۔ جس سے بہت حد تک ایک تازگی کا احساس جاگا۔ اس رجحان کو اکثر و بیشتر Confessional شاعری کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ نام سے ہی ظاہر ہے۔ شاعر کی ذات ہی اس کی شاعری کا منبع اور مرکز ہے۔

Confessional شاعری میں شاعر اپنی زندگی کے پیچیدہ اور الجھے ہوئے نفسیاتی اور جذباتی مسائل کی عکاسی کرتا ہے۔ کل باتیں شاعر کی زندگی سے براہ راست منسلک ہوں ایسا نہیں ہے لیکن نفسیاتی طور پر منسلک ہوں یہ عین ممکن ہے۔ زندگی کے واقعات کو من وعن ادب یا شاعری میں جگہ دی جائے گی تو پھر فن کے تقاضے پورے نہیں ہوں گے۔ اس لیے شاعر تفصیلات کا انتخاب جمالیاتی تقاضوں کے پیش نظر کرتا ہے۔ ادب اور فن کا یہ توازن برقرار رکھنا مشکل ہے۔ جہاں یہ توازن ہے وہاں شاعری فنی نقطہ نظر سے زیادہ ممتاز ہے۔ جہاں نہیں وہاں فنی لغزشیں بھی ہوتی ہیں۔

بہت پہلے ایلیٹ نے ورجل کے سلسلے میں یہ کہا تھا کہ روم کی تاریخ اور

لاطینی زبان کے مزاج کے حالات کچھ اس طرح کے ہو گئے تھے کہ کسی بھی لمحے ایک بے مثال اور یکتا کلاسیکی شاعر کا ظہور ممکن ہو گیا تھا۔ ایلیٹ کی بات کا گویا یہ مطلب ہوا کہ ہماری تاریخ اور اردو زبان کا مزاج اس وقت تک انتظار کرے جب کسی بھی لمحہ بے مثل اور یکتا کلاسیکی شاعر کا ظہور ممکن ہو۔ یعنی جب ہماری تہذیب اپنی معراج پر پہنچ چکی ہو۔ لیکن ایسا نہیں ہے۔ کوئی فنکار کسی بھی دور میں انفرادیت حاصل کر سکتا ہے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ جب معاشرہ بحرانی دور سے گزر رہا ہو یا مادی اور روحانی پستی کسی سماج کی خصوصیت بن چکی ہو تو اس وقت فنکار کو نسبتاً زیادہ جاں کاہی، زیادہ دقت نظر، زیادہ جگر کاری، زیادہ تندہی سے کاوش کرنی پڑے گی۔ ورنہ لکھنوی ادب کی مثال ہمارے سامنے ہے۔

— 'تحریک'، نئی دہلی، مئی ۱۹۷۹ء

نوبیل پرائز برائے ادب

عرصۂ دراز سے نوبیل انعامات نے ایک بین الاقوامی اہمیت حاصل کر رکھی ہے۔ آج بھی یہ ایک ایسی اہمیت اور افادیت کی حامل ہے کہ اختلافات کے باوجود اسے عالمی سطح کا بلند ترین اعزاز سمجھا جاتا ہے۔ میں نے اس مضمون میں کم و بیش (۱۹۶۲ء تک کے) تمام مواد کو یکجا کرنے کی کوشش کی ہے جس سے اس کے تمام تاریخی اور تحقیقی پہلوؤں کی ایک ہلکی سی جھلک ہی سہی قارئین تک پہنچ سکے۔ لیکن یہ جھلک اختصار کے باوجود واضح ہوگی۔ اس مضمون کا ایک انتہائی مفید پہلو یہ بھی ہوگا کہ اردو زبان و ادب کے تمام شعراء اور ادباء کم از کم اس فہرست سے استفادہ کر سکتے ہیں اور انہیں بھی ان کتابوں کے مطالعے سے عالمی ادبی معیار کو پرکھنے یا سمجھنے میں سہولت ہوگی یا کیا تعجب ہے اگر یہ محرک کا کام کرے۔

سب سے پہلے میں اس تاریخی وصیت کو جو پیرس میں ۲۷ نومبر ۱۸۹۵ء میں الفریڈ نوبیل (Alfred Nobel) نے کی، پیش کرنا ضروری سمجھتا ہوں:

"میری تمام ملکیت ایک فنڈ کی شکل میں منتقل کر دی جائے اور اس کے سود سے سال گذشتہ کے کارناموں پر نگاہ کرتے ہوئے، انتہائی غور و فکر سے کام لے کر بین الاقوامی سطح پر انعامات تقسیم کئے

جائیں۔ جو رقم سود کی شکل میں حاصل ہو اسے پانچ برابر حصوں میں منقسم کر دیا جائے۔ اس کا ایک حصہ اس ماہر علم طبیعات کو بطور انعام دیا جائے جس نے سال گذشتہ میں علم طبیعات کے موضوع پر اہم ترین کارنامہ انجام دیا ہو۔ اس کا دوسرا حصہ اس ماہر علم کیمیا کو دیا جائے جس نے گذشتہ برس کے دوران علم کیمیا میں اہم ترین کارنامہ انجام دیا ہو۔ اس کا تیسرا حصہ اس سائنس داں کو بطور انعام دیا جائے جس نے سال گذشتہ میں فزیالوجی یا ادویات کی تحقیق کے سلسلے میں اہم ترین کارنامہ انجام دیا ہو۔ اس کا چوتھا حصہ اس فنکار یا اس ادیب کو بطور انعام تفویض کیا جائے جس کے فن میں آئیڈیل رجحانات کی عکاسی ہوئی ہو۔ اس کا پانچواں حصہ بطور انعام اس امن دوست کو دیا جائے جس نے امن کو بحال یا افواج کی کمی، یا عالمی پیمانے پر امن کے مذاکرے کے رجحانات کو تقویت پہنچائی ہو۔

علم طبیعات اور علم کیمیا کے انعامات سوئیڈش سائنس اکیڈمی (Swedish Academy of Science) کے فیصلے پر منحصر ہوں گے۔ فزیالوجی یا ادویات کی تحقیق کا فیصلہ اسٹاک ہام کے کیرولین انسٹی ٹیوٹ (Caraline Institute of Stock holm) کو کرنا ہے اور نوبیل پرائز برائے امن کا فیصلہ نوروِیجین اسٹورٹنگ (Norwegian Storling) کو کرنا ہے۔ میری دم آخر خواہش یہی ہے کہ ان انعامات کے فیصلے میں ہرگز، کسی انعام

پانے والے کو قومیت کی بنیاد پر کوئی ترجیح نہ دی جائے۔ اور مستحق
ماہرین تک ہی یہ انعامات پہنچائے جائیں۔ اسے ملحوظ رکھا جائے۔
خواہ وہ اسکینڈی فیوین ہوں کہ نہ ہوں۔''

(الفریڈ برنہارڈ نوبیل، پیرس، ۲۷ نومبر ۱۸۹۵ء)

الفریڈ نوبیل کی موت کے ایک ہی مہینے بعد دسمبر ۱۸۹۶ء میں سوئیڈش اکیڈمی کو یہ معلوم ہوا کہ نوبیل کی اس وصیت نے اکیڈمی کے لیے کتنی بڑی ذمے داری کا کام سونپ دیا ہے۔ بہت تامل اور ہچکچاہٹ کی صورت حال رہی۔ اس اکیڈمی کے دو ممبران فورسل (Forssel) اور مام اسٹروم (Malmstrom) نے اس کی شدید مخالفت بھی کی، ان کا کہنا یہ تھا کہ اتنی بڑی عالمی سطح کی ذمے داری قبول کر لینے سے ممکن ہے اکیڈمی اپنے ان بنیادی فرائض کی ادائیگی سے کما حقہ عہدہ برآ نہ ہو سکے، جو اس کے مورث اعلیٰ اسے سونپ گئے ہیں۔ مخالفت اس طرح دھیمی پڑی کہ اس اکیڈمی کے مستقل سکریٹری کارل ڈیوڈوائرسن (Carl Davidwirsen) نے لوگوں کو اکیڈمی کی نشستوں میں سمجھایا اور اکیڈمی کے باہر بھی، تمام ارباب ذوق سے گفت وشنید کی، اور راہیں ہموار کیں۔ انہوں نے جو باتیں لکھی ہیں، وہ یوں ہیں۔
''اگر ہم اس ذمے داری سے انکار کر دیتے ہیں، تو جہاں تک لٹریچر سے متعلق فنڈ کا معاملہ ہے وہ سوخت ہو جائے گا۔ ماسوا اس کے جو اہم فنکار اور Men of letters ہیں وہ نہ صرف اس مالی تعاون سے محروم رہیں گے بلکہ اس بین الاقوامی شہرت اور قدر ومنزلت سے بھی، جس کے یقیناً وہ مستحق تھے۔ پھر ایک شاندار ادبی اور تنقیدی کام ہوگا، جو لوگ اپنے ملک کے ادب سے وابستہ ہیں۔ انہیں بھی دوسری زبانوں کے بہترین ادب سے ناوابستگی یا گریز نہیں کرنا چاہئے۔''

عموماً ادبی انعامات تمام ادبی کارناموں کو دیکھنے سمجھنے اور پرکھنے کے بعد ہی دیئے جاتے ہیں، لیکن ایسا بھی نہیں کہ کسی بھی خاص کتاب کا نام نہ لیا جائے۔ مثلاً چند نام اور کتابیں مام سن (Mommsen) کی رومن ہسٹری، اسپٹلر (Spitteler) کی اولمپین اسپرنگ (Olympian Spring)، ہیم سن (Hamsun) کی گروتھ آف دی سوائل (Growth of the Soil)، ریمونٹ (Reymont) کی دی پیزنٹس(The peasants)، اور مین (Mann) کی بڈن بروکس (Budden brooks)، گلاس وردی (Glass Worthy) کی فورسائیٹ ساگا (Forsyte Saga) اور مارٹی ڈوگارڈ (Martindu Gard) کی تھیباؤلٹ(Thibault)۔

پہلی نوبیل لائبریری اور نوبیل کمیٹی کا قیام ۱۹۰۰ء میں ہوا جس کے ممبران ''کارل ڈیوڈ اف وائرسن'' (Carl David of Wirsen) مشہور نقاد اور شاعر، اسیاس ٹگنر (Esias Tegner) مشہور ماہر لسانیات، کارل اسنوائسکی (Carl Snoilsky) مشہور شاعر ''تھیوڈواوڈہنر'' (Theodor Odhner) مشہور مورخ اور کارل نائی بوم (Carl Ruperl Nyblom) جو کہ اُپسلا (Uppsala) یونیورسٹی کے ادبیات کے پروفیسر تھے۔ ادبیات کے معاملے میں ایک دقت اور بھی تھی۔ وائرسن (Wirsen) نے بھی یہ بات لکھی ہے کہ سال گزشتہ کی تمام چیزوں کو دیکھتے ہوئے بھی مختلف اصناف ادب کے درمیان تقابل ناممکن ہے۔ ایک ڈرامہ نگار ایک شاعر ایک تاریخ داں، ایک فلسفی، ایک رزم نگار، ایک گیت کار، ایک مفکر، سب کو ایک ہی پیمانے سے نہیں جانچا جا سکتا۔ اور نہ ہی ایسا کوئی میزان ہے جس کی بنا پر یہ کہا جا سکے کہ ان میں سے کون بلند ترین ہے۔ ہاں! اتنا کہا جا سکتا ہے کہ جو بھی ہو، اپنا ہو، واضح ہو اور پر مغز ہو۔ اسی لیے اکیڈمی کی نشستوں میں اختلافات ہوتے

رہے۔ اور یہ اختلافات ناگزیر تھے۔ اب تک کی تفصیلات میں ووٹ دینے کا ذکر، مگر کہیں نہیں ملتا۔ کچھ اختلافات قابل ذکر ہیں۔ ۱۹۰۲ء میں مام سن (Mommsen) اور مشہور جرمن مورخ ہربرٹ اسپنسر (Herbert Spencer) کے درمیان ایک نام چننا تھا۔ لیکن مام سن منتخب ہوئے۔ ۱۹۰۴ء میں مسٹرل (Mistral) اور اسپینی ڈرامہ نگار اسپے گیرے (Eche Garay) کے درمیان یہ انعام مشترک ہوگیا۔ ۱۹۰۸ء میں وائرسن نے بہت ہی شدت کے ساتھ سوئن برنے (Swinburne) کا نام پیش کیا لیکن سلمہ لاگرلوف (Salma Lagerlof) کا نام اتنی ہی شدت کے ساتھ دوسرے ممبروں نے پیش کیا۔ بالآخر ایک آئیڈیل پرست جرمن فلسفی Eucker کو انعام دے دیا گیا۔ جو بہتوں کی نگاہ میں کمزور ترین انتخاب کی ایک مثال ہے۔

سلمہ لاگرلوف کو ۱۹۰۹ء میں بہت ہی اختلاف کے بعد انعام ملا۔ وائرسن کے امیدوار سوئن برنے (Swinburne) کا انتقال تب تک ہو چکا تھا، لیکن بہ قول ان کے محض اس سبب سے انہیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

اگر گذشتہ نصف صدی کا جائزہ لیا جائے تو دیکھ کر حیرت ہوگی کہ نوبیل پرائز حاصل کرنے والے فنکاروں میں چند اہم فنکاروں کے نام نظر نہیں آتے۔ تمثیلی طور پر ٹالسٹائی ابسن (Ibsen)، اسٹرن برگ (Strinberg)، ہارڈی، والیری، ریلکے (Rilke)۔

ٹالسٹائی کو نظر انداز کر دینا اتنا آسان نہ تھا۔ اس کے خلاف احتجاج ہوئے۔ ۴۲ سوئیڈش مصنفین نے دستخط شدہ تجویز بھیجی۔ وائرسن نے ٹالسٹائی کو مسترد کرنے کی وجہ یوں پیش کی ہے۔ ''اگر صرف War and Peace اور Anna

Karenina کی بات کی جائے تو اس روسی فن کار کی عظمت یقیناً بلند ہے۔ لیکن ٹالسٹائی کی دوسری فنی تخلیقات نے بہت ہی ہیجان پیدا کیا ہے۔ اور یہ بات نظر انداز نہیں کی جاسکتی۔ دراصل اس نے ہر قسم کی تہذیبی اقدار کی مذمت کی ہے اور ایک ایسی زندگی کی ترغیب دی ہے جو انسان کے ارتقائی مدارج کی زندگی تھی، اس نے ہر اعلیٰ تہذیب کو طلاق دے دیا۔ اس نے حکومت کو اس کے بنیادی قانون سازی کے حقوق تک نہیں دیئے بلکہ شاید حکومت کے وجود کو بھی گوارا نہیں کیا۔ وہ ایک اثباتی انارکی ازم (Theoretical Anarchism) کی سازش کرتا رہا۔ جس کا کوئی ذکر بائبل کی تنقید میں نہیں ہے۔ اس نے خود بخود نیا ٹسٹامنٹ (New testament)، نیم ریشنل (Semirational) اور نیم متصوفانہ انداز میں لکھ ڈالا۔ اور فرد اور قوموں کو اپنے تحفظ تک کا اختیار نہیں دیا۔ اس نے ہر قسم کی تہذیب پر تنگ نظری سے کام لے کر جارحیت کی۔ کسی ایسے فنکار کو انعام دینا کیسے مناسب ہوسکتا ہے جب کہ اس کی مذہبی، سیاسی اور سماجی تحریریں بالغ نظری کے منافی ہیں اور گمراہ کن بھی'' — (وائرسن، سکریٹری)

بہر حال! پہلا نوبیل پرائز پروڈ ہوم (Prudhomme) کو ملا جو ایک فلسفی تھا۔ اس کی شاعری صاف ستھری، سلیس ہے اور مزین بھی۔ اس کے یہاں شاعری میں جذبات اور استقلال کے درمیان ایک مفاہمت ہے۔ اس کا دوسرا اہم پہلو یہ بھی ہے کہ اس نے انسانی وجود کے بنیادی مسائل کا تجزیہ بھی کیا ہے۔

۱۹۰۲ء میں مام سن (Mommsen) کو انعام دیا گیا۔ تنقیدی اعتبار سے اس کا وصف یہ ہے کہ اس کے یہاں ایک ایسا فن ہے جو فن اور تاریخی حقائق (یا تاریخی تحریروں جیسے مخطوطات وغیرہ) کے درمیان نہ صرف ارتباط ہے، بلکہ ایک

حسین امتزاج بھی۔ اس کی شہرہ آفاق کتاب "A History of Rome" کا بہ طور خاص ذکر کیا گیا۔ جہاں فن کارانہ گرفت مضبوط ہے مگر تاریخی حقائق کے ساتھ اور یہ ایک مشکل کام تھا۔

۱۹۰۳ء کا انعام (Bjornscn) کو ملا۔ اس وقت کے سیاسی حالات عجیب تھے۔ ناروے اور سویڈن کے تعلقات کشیدہ تھے۔ اسی موضوع پر کافی بحث و مباحثے کے بعد یہ طے پایا کہ انعام تفویض کرتے وقت کسی بھی فنکار کی قومیت کا کوئی خیال نہ کیا جائے گا۔

۱۹۰۴ء میں یہ انعام دو مختلف قومیت کے دو فنکاروں کو دیا گیا۔ مسٹرل (Mistral) اور ایچن گیرے (Echengaray) چونکہ اختلافات شدید تھے اور آخر آخر تک بھی کوئی مفاہمت نہ کی جا سکی اس لیے گویا کہ بطور صلح دونوں ہی کو مستحق قرار دیا گیا۔ تمام تر ادب و احترام کو ملحوظ رکھتے ہوئے بھی یہ کہنا پڑتا ہے کہ مسٹرل (Mistral) اس انعام کو تنہا مستحق تھا۔ اس کی شہرۂ آفاق نظم Miteio شائع ہو چکی تھی۔ اگرچہ ۱۸۵۹ء میں اس اعتبار سے بہت پہلے کہا جائے گا لیکن اس نظم کی اہمیت اس لیے بڑھ جاتی ہے کہ فرانسیسی نیورومانٹیسزم (Neo Romanticism) کے ماہر لیمر ٹائن (Lemartine) نے اس کی بہت تعریف کی تھی۔

۱۹۰۵ء میں Sienkiwicz کو یہ انعام ملا۔ اس کی اہمیت یہ ہے کہ وہ ایک مشہور اور منفرد رزم نگار (Epic Writer) تھا۔ تب تک ٹالسٹائی بقید حیات تھے۔

۱۹۰۶ء میں یہ انعام مشہور اطالوی شاعر کارڈ کی (Carducci) کو تفویض کیا گیا۔ اس میں صرف ان کے گہرے مطالعے، وسیع مشاہدے، تنقیدی بصیرت اور تحقیق کو دخل نہ تھا، بلکہ ان کی تخلیقی قوت میں جو ایک تازگی یا اسلوب کی ندرت اور

ساتھ ہی غنائیت تھی، وہ بھی نظرانداز نہیں کی جا سکتیں کہ ان سب کے امتزاج اور تناسب سے ان کی شاعری ممتاز اور منفرد ہوتی ہے۔

۱۹۰۷ء میں یہ انعام کپلنگ (Kipling) کو تفویض کیا گیا۔ اس کی بین الاقوامی شہرت کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ اتنی ہی عظیم تھی جتنی کہ برطانوی استعماریت British Colonalism اس کی کتابیں جنگل بک Jungle Book اور دی سیون سیز The Seven Seas میں ایک بصیرت ہے اور تخیل کی اوریجنلیٹی بھی، مختلف قسم کی آئیڈیالوجی اور واقعات کے بیان (Narration) وہ اچھوتا انداز بھی شامل ہے جو اسے دوسرے ہم عصر فن کاروں سے متمائز کرتا ہے۔ کپلنگ نے تمام انعام یافتہ فنکاروں میں ایک ریکارڈ یہ بھی بنایا کہ اس کی عمر سب سے کم تھی۔

۱۹۰۸ء کا نوبیل پرائز مشہور جرمن آئیڈیلسٹ (Idealist) فلسفی یوکن (Eucken) کو ملا۔ ان کی ایک مشہور کتاب ۱۹۰۷ء میں شائع ہوئی تھی جس کا ترجمہ مشہور سوئیڈش پروفیسر بوسٹرم (Bostrom) کے ایک شاگرد نے کیا۔ اور اسے اپسلا یونیورسٹی (Uppsala University) میں کافی تحسین حاصل ہوئی۔ واضح رہے کہ اپسلا یونیورسٹی کا سوئیڈش اکیڈمی سے گہرا تعلق ہے۔

۱۹۰۹ء میں یہ انعام محترمہ سلمی لاگرلوف (Salma Lagerlof) کو تفویض کیا گیا۔ محترمہ لاگرلوف کی بابت وائرسن (Wirson) نے شروع ہی سے ایک غلط قسم کا نظریہ قائم کر رکھا تھا اور وہ تنہا تمام ممبران اکیڈمی کے نظریات کی مخالفت کرتے رہے اور فیصلہ ملتا رہا۔ اس موقع پر بھی ان کی مخالفت برقرار رہی اور وہ تادم آخر یہی کہتے رہے کہ ان کے فن میں فطری نہیں غیر فطری رجحانات ہیں،

حقیقت کی بجائے مصنوعیت ہے۔ میں ان کی شدت سے مخالفت کرتا ہوں، لیکن اکثریت رائے کے سامنے سر تسلیم ختم کرتا ہوں۔ اس مخالفت کے باعث وائرسن کی شخصیت مشکوک سی ہوگئی۔ اور انہیں وہ اعتماد اور وقار حاصل نہ رہا، جو کبھی تھا۔ پانچ برس بعد لاگرلوف خود بھی اس اکیڈمی کی ممبر بن گئی اور فیصلوں میں برابر کی شریک قرار پائی۔

۱۹۱۰ء میں یہ اعزاز ہیئس (Heyse) کو ملا۔ انہیں یونیورسیٹیوں میں برلن اور میونخ یونیورسٹی کے علاوہ بھی دیگر یونیورسیٹیوں کے اساتذہ کی پرزور حمایت حاصل رہی۔ وائرسن نے اپنے تبصرے میں لکھا ہے: ''جرمنی نے لٹریری جینئس میں گوئٹے (Goethe) کے ٹکر کی کوئی شخصیت پیدا نہیں کی۔ ہیئس (Heyse) کی مختصر کہانیاں ایک شاہکار ہیں۔''

۱۹۱۱ء کا معاملہ بہت دلچسپ ہوا۔ ایک امیدوار Froding کی موت واقع ہوگئی۔ اسٹرنڈبرگ (Strindberg) کا معاملہ یہ تھا کہ اس کی موت وائرسن سے ایک مہینہ قبل ہوگئی اور پھر وائرسن اس کا بدترین مخالف تھا، شاید اس لیے بھی کہ اس نے اپنی کتاب The new kingdom میں وائرسن پر بہت ہی طنزیہ انداز میں، اور گویا کہ تلخ لب و لہجے میں فقرے چست کئے تھے۔ ۱۹۱۱ء کا یہ انعام میٹرلنک (Maeter link) کو ملا۔ ان کی شاعرانہ بلند پروازی، تخیل کی وسعت اور ان کا صنف ڈرامہ نگاری میں کام یہ سب کچھ دیکھتے ہوئے حالانکہ ان کی پریوں کی کہانیاں بھی قابل ذکر ہیں۔ ایک بات کہنا ضروری سمجھتا ہوں اور یہ بات جدید دبستان شاعری کے لیے خوش آئند ہیں۔ میٹرلنک بھی جدید دبستان شاعری کا اہم نام ہے اور علامت نگاری میں بلند مقام کا حامل بھی، یہ وہی اسکول ہے جس کی

امامت میلارلے نے کی۔ اور بودلیئر اور پال والیری وغیرہ جس کے اہم نام ہیں جو انتقادیات کا گہرا مطالعہ رکھتے ہیں، وہ اس سے واقف ہیں۔

۱۹۱۲ء میں یہ اعزاز ہاپ مین (Hauptman) کو ملا۔ ان کے بارے میں رائے تھی کہ انہوں ڈرامہ نگاری کی صنف میں قابل قدر اضافہ کیا ہے۔

۱۹۱۳ء کا معاملہ اس لیے بے حد اہم کہا جا سکتا ہے کہ گذشتہ روایات کے برعکس یہ انعام پہلی بار یورپ سے باہر کے فن کار کے حصے میں آیا۔ ۱۹۱۳ء میں پہلی بار یہ انعام ایک ہندوستانی رابندر ناتھ ٹیگور (۱۹۴۱-۱۸۶۱ء) کو تفویض کیا گیا۔ ان کا نام لندن کی لائل سوسائٹی کے ایک رکن ٹی ایس مور (T.S.Moore) نے پیش کیا۔ اس وقت کے نئے چیرمین Harald Hgrane نے کمیٹی کی رپورٹ میں لکھا ہے: ''یہ ایک خوشگوار تعجب ہے کہ ٹیگور کی شاعری میں یہ فرق بتانا بے حد مشکل ہے کہ اوریجنل کیا ہے اور کلاسیکل کیا۔ ساتھ ہی ساتھ ہندو دھرم کے وہ عناصر بھی ہیں جنہیں Pietistic element کہا جائے تو بہتر ہے۔ پھر قطع نظر اس کے کہ ٹیگور کے یہاں کلاسیکل اور اوریجنل کا کیا فرق بتایا جا سکتا ہے۔ ان کے یہاں پلاٹو (Plato) کی آئیڈیولوجی بھی ہے اور محبت کا تصور بھی۔ اور ان سب کے علاوہ مذہبیت، تصوف اور شاعری کے بہترین رجحانات ہیں۔ ایک الیگوری (Allegory) ہے۔ حالانکہ یہ بھی ایک تلخ حقیقت ہے کہ کمیٹی کے کچھ ممبران نے ایک دوسرا نام بھی پیش کیا تھا۔ یہ ایک مشہور مورخ اور ماہر اخلاقیات فرانسیسی Emile Faguct کا نام تھا۔ لیکن کمیٹی کے بقیہ دوسرے ممبران کے درمیان تب تک ٹیگور کی اہمیت کافی بڑھ چکی تھی۔ اور انہیں پرزور حمایت بھی حاصل ہو چکی تھی۔ Heidenstoon نے گیتانجلی کے متعلق لکھا ہے: ('' گیتانجلی کا انگریزی فارم ٹیگور نے خود شائع کرایا

تھا۔'') میں اسے گہرے جذباتی انداز میں پڑھتا ہوں۔ اور محسوس کرتا ہوں کہ برسوں سے میں نے غنائیت سے لبریز ایسی شاعری نہیں پڑھی۔ یہ ایک عجیب قسم کا تجربہ ہوتا ہے، ایسا لگتا ہے جیسے میں کسی انتہائی صاف شفاف جھرنے کا پانی پی رہا ہوں۔ ان کے یہاں بہت ہی لطیف اور نازک، سنجیدہ اور مذہبی، جمالیاتی حسّیت ہے، جو تمام تر جذبات واحساسات کا احاطہ کرلیتی ہے۔ ان کے قلب میں صفائی اور شرافت ہے اور ایک فطری مگر پروقار اسلوب ہے، اوران تمام باتوں کے متناسب اور حسین امتزاج نے ان کی شاعری کوایک غیر معمولی گہرائی جو نہ صرف عجیب ہے، بلکہ فنی اقدار اور عرفان کے اعتبار سے کمیاب بھی۔ ان کے یہاں کوئی بھی ایسی شئے نہیں جو متنازعہ فیہ ہو، اور انتشار پیدا کرے یا فضول اور بے کار ہو، یا معمولی قسم کی اور دنیاوی ہو اور اس اعتبار سے ہم نے ایک آئیڈیالسٹ شاعر پالیا ہے جس کی ہمیں تلاش تھی۔ اور ہم اسے نظر انداز نہیں کرسکتے۔ ہم اگلے برس کا انتظار بھی نہیں کرسکتے اور اخبارات ہمارے فیصلے کے منتظر ہیں۔''

اکیڈمی کے ممبران میں صرف ایک ممبر ایسا تھا جس نے ٹیگور کی شاعری پڑھی تھی۔ اوریجنل شکل میں یعنی بنگلہ میں۔ اور وہ تھا پروفیسر ٹیگنر (Tegner) جو مشہور ماہر لسانیات تھا۔ اس نے ایک بنگالی زبان کے گرامر کی کتاب دی اور کہا کہ صرف ایک یا دو ہفتے پڑھنے کے بعد ٹیگور کی اوریجنل شاعری کے اسرار ورموز لوگوں کی سمجھ میں آجائیں گے۔

۱۹۱۴ء میں عالمی پیمانے پر سیاست نے کافی عجیب رخ اختیار کرلیا۔ اس لیے ۱۹۱۴ء کا انعام کسی کو نہ دیا جاسکا۔

۱۹۱۵ء کا انعام ۱۹۱۶ء میں رولاں (Romain Rolland) کو ملا۔ رولاں

کی تخلیقات میں آئیڈیل قسم کے رجحانات اور بہ طور خاص مختلف بنی نوع انسان کے لیے گہرے ہمدردی کے جذبات بھی ہیں۔ اگرچہ اس کے مشہور فکشن Jean Christophe میں فنی کمزوریاں بھی ہیں۔

۱۹۱۶ء کا انعام Heidenstam کو ملا۔ واضح رہے Heidenstam نے ٹیگور کی بہت تعریف کی تھی۔ مندرجہ بالا اقتباس اس کا شاہد ہے۔ پس ثابت ہوا کہ فنکار کی عظمت اسی میں ہے کہ وہ تنقیص سے کام نہ لے، اور بے جا نکتہ چینی کے بجائے، صحت مند، متوازن، غیر جانبدارانہ اور منصفانہ تنقید کرے اور فنی عظمت کے آگے عصبیت سے بالاتر ہو کر سر جھکا دے۔

۱۹۱۷ء میں دو فنکار Gjellerup اور Pontoppidam کے حصے میں یہ انعام آیا۔ ۱۹۱۸ء کا انعام کسی کو نہیں ملا۔

۱۹۱۹ء کا انعام ۱۹۲۰ء میں اسپٹلر (Spitteler) کو دیا گیا۔

۱۹۲۰ء میں یہ انعام ہیمسن (Hamsun) کو اور ۱۹۲۱ء میں اناتولے فرانس (Anatole France) کو۔ ۱۹۲۲ء میں بنیاونٹے (Benavente) کو اور ۱۹۲۳ء ایٹس (William Butter yeats) کو۔ واضح رہے یہ بھی جدید دبستان تنقید اور شاعری کا اہم نام ہے۔ اس کے یہاں شاعری میں علامتی حسیت بدجۂ اتم ہے۔ ایٹس (Yeats) کی مشہور کتاب A vision اب تک تنقیدی مباحث اور نظریات کا اہم موضوع ہے۔

۱۹۲۴ء میں یہ انعام ری مونٹ (Reymont) کو ملا۔

۱۹۲۵ء میں یہ انعام جارج برناڈ شا (George Bernard Show) کو تفویض کیا گیا۔ ان کی شخصیت محتاج تعارف نہیں اور اردو میں بھی ان پر بہت لکھا جا

چکا ہے۔ ۱۹۲۶ء کا انعام ۱۹۲۷ء میں Delledda کو۔ ۱۹۲۷ء کا انعام ہنری برگساں (Henry Bergeson) کو ملا۔ برگساں کی فلسفیانہ اہمیت قطعی ہے۔ اقبال نے ان پر ایک شعر بھی کہا ہے ؎

تو اپنی خودی میں اگر نہ کھوتا
ز ناری برگساں نہ ہوتا
(اقبال)

۱۹۲۸ء کا انعام Undest کو۔ ۱۹۲۹ء کا انعام تھامس مین (Thomas Mann) کو۔ ۱۹۳۰ء کا انعام لیوس (F.R.Lewis) کو۔ انتقادیات کے میدان میں لیوس کی ایک خاص اہمیت ہے اور وہ ایک طویل مبحث ہے۔

۱۹۳۱ء کا انعام Karl feldt کو۔ ۱۹۳۲ء کا انعام Glasworthy کو۔ ۱۹۳۳ء کا انعام کسی کو نہیں مل سکا۔ ۱۹۳۵ء کا انعام Pirandello کو۔

۱۹۳۶ء کا انعام اونیل (O'Neill) کو۔ ۱۹۳۷ء کا انعام Du Gard کو۔ ۱۹۳۸ء کا انعام پرل بک (Pearl Buck) کو۔ ۱۹۳۹ء کا انعام Sitlampad کو۔ ۱۹۴۴ء کا انعام Jensen کو۔

۱۹۴۵ء کا انعام مسٹرل (Mistral) کو۔ ۱۹۴۶ء کا انعام ہیس (Hesse) کو۔ ۱۹۴۷ء کا انعام Gide کو۔ ۱۹۴۸ء کا انعام ٹی ایس ایلیٹ (Thomas Stedrns Eliot) کو۔ ان پر بہت کچھ اردو میں لکھا جا چکا ہے اور فی زمانہ بہت کچھ لکھا جا رہا ہے۔ ایلیٹ کی اہمیت نقاد اور شاعروں دونوں ہی اعتبار سے کافی بڑھ جاتی ہے۔ سوئیڈش اکیڈمی نے ویسے بہ طور خاص The Wasteland اور Four Quartats کا ذکر کیا ہے۔

۱۹۴۹ء میں Faulkner کو۔ ۱۹۵۰ء کا انعام برٹرند رسل (Berterand Russu) کو۔ ان کی حیثیت مشہور فلسفی اور دانشور کی بھی ہے اور وہ عالمی برادری اور انسانیت نوازی کے بھی علم بردار ہیں۔ ان کی کتابیں بہ طور خاص History of ledge اور My mental development اور Western thoughty کافی اہم ہیں۔

۱۹۵۱ء کا انعام Lager Krist کو۔ ۱۹۵۲ء کا انعام Muriac کو۔ ۱۹۵۳ء میں برطانیہ کے وزیراعظم سرونسٹن چرچل (Sir Winston Churchil) کو ان کی مشہور کتاب My early life پر۔

۱۹۵۴ء میں ارنسٹ ہمنگوے (Ernest Hemingway) کو The oldman and the sea پر۔ ۱۹۵۵ء کا انعام Laxness کو۔ ۱۹۵۶ء میں البرٹ کامو (Albert Camus) کو۔ ان کا ناول Outsider ''بیگانہ'' کے عنوان سے ترجمہ کرکے اردو میں شائع کیا جاچکا ہے۔

۱۹۵۸ء میں بورس پاسترنائک (Boris Pasternaik) کو Doctor Zhivago پر۔ ۱۹۵۹ء میں Quasimodo کو۔ ۱۹۶۰ء میں Perse کو۔

۱۹۶۲ء میں Andric کو۔

یہ تو رہی ۱۹۶۲ء تک کی مکمل روداد۔ اس میں فرانس کو دس، برطانیہ کو چھ، جرمنی کو پانچ، اٹلی کو چار، سوئیڈن کو چار، ڈنمارک کو تین، ناروے کو تین، اسپین کو تین، پولینڈ کو دو، سوئٹزرلینڈ کو دو، بلجیم کو ایک، چلی کو ایک، فن لینڈ کو ایک، آئس لینڈ کو ایک، آئرلینڈ کو ایک، یوگوسلاویہ کو ایک اور ہندوستان کو صرف ایک رابندر ناتھ ٹیگور۔

اب چند باتیں اپنی بھی کر لی جائیں تو کیا حرج ہے۔ عالمی ادب کا معیار کیا ہے۔ یہ تو ایک ایسا کٹھن سوال ہے کہ اس کا جواب کوئی نہ دے سکے گا۔ یہاں تک کہ سوئیڈش اکیڈمی کے ممبران بھی نہیں۔ ہر کی ایک اپنی ذاتی اور انفرادی رائے ہوگی۔ یہ اور بات ہے کہ کل ممبران مل کر جو بھی فیصلہ کرتے ہیں، اسے حتمی، قطعی اور آخری قرار دیا جاتا ہے یا اکثریت رائے سے جو بات پاس ہو جاتی ہے، قطعیت اختیار کر لیتی ہے۔

اردو کا معاملہ عجیب ہے۔ یہ ایک ایسی زبان ہے جس کی فضا خالص مشرقی ہے اور مغربی طرز فکر پر ذرا مشکل ہی سے پوری اتر سکتی ہے۔ اقبال کے معاملے میں کیا ہوا، یہ تو بس سوئیڈش اکیڈمی والے جانیں یا خدا۔ اس لیے کہ مکمل روداد میں حال یہ ہے کہ کہیں بھی اس موضوع پر کوئی ذکر ہی نہیں ملتا۔ پھر کیا ہے کہ فیض کو جب لینن پرائز ملی تھی تو کچھ آس بندھی تھی، لیکن وہ بھی اب ٹوٹتی نظر آتی ہے۔ ادبی عصبیت سے بلند و بالاتر ہو کر، خواہ یہ ترقی پسندوں کو ملے، خواہ جدید دبستان کے کسی اہم نام کو، کم از کم یہ مہر تو ٹوٹے۔

ہمارے یہاں ایسا نہیں کہ اچھی چیزیں نہیں لکھی گئیں یا نہیں لکھی جا رہی ہیں۔ لیکن میں محسوس کرتا ہوں کہ آئیڈیل قسم کے رجحانات کی کمی ہے۔ تمثیلی طور پر افسانوں کو لیجیے، ہمارے افسانہ نگار پریم چند کی طرح ٹالسٹائی سے متاثر ہو کر لکھیں یا منٹو کی طرح موپاساں سے۔ ان کے افسانوں کی فضا ان کے اپنے معاشرے کی ہونی چاہیے۔ قدیم داستانوں کی ہیروئن اگر بھول بھلیاں پیدا کرتی تھی تو شاید اس کے لیے روا تھا، لیکن آج کے افسانہ نگار کا افسانوی کردار کوئی مافوق الفطرت ہستی تو نہ ہونا چاہیے۔ اس کے افسانوں کی فضا صحت مند ہو کہ غیر صحت مند، لیکن اس کے

قدم زمینوں پر جمے ہونے چاہئیں۔ آج کا فنکار اگر بقول سارتر اس لیے لکھ رہا ہے
کہ وہ کسی مطلق کی کمی کو پورا کرتا ہے یا کرنا چاہتا ہے۔ تو وہ یہ بات صرف اپنے لیے
کر رہا ہے۔ جب کہ ترسیل اور ابلاغ فن کا اہم مقصد ہے۔ وہ اپنی انفرادیت کو
اجاگر کرنے کے لیے اسے ثانوی اہمیت نہیں دے سکتا۔ فن جب قاری کے لیے
معمہ بن جائے گا، تو اسے اپنی زبان اور اپنے ادب میں بھی تفہیم کی دشواری ہوگی اور
بین الاقوامی سطح کا معاملہ تو لوگوں نے کبھی سوچا ہی نہیں۔

—ماہنامہ 'زبان وادب'، پٹنہ، ستمبر ۱۹۷۹ء

آپ کا مضمون (ترقی پسندی سے جدیدیت تک) بہت اچھا ہے۔ آپ کو شاید یقین نہ آئے کہ میں کئی ماہ سے اس فکر میں تھا کہ اس طرح کا مضمون کس کو لکھنے کی دعوت دوں، لیکن کوئی نام سمجھ میں نہیں آ رہا تھا اور آج آپ نے میری یہ خواہش پوری کر دی۔ میں آپ کا مقالہ ''گفتگو'' کے آئندہ (زیرِ ترتیب شمارے) میں شائع کر رہا ہوں۔ یہ خصوصی شمارہ ہوگا جس کی ضخامت تقریباً آٹھ سو صفحات ہوگی۔ اس کا نام ''ترقی پسند ادب نمبر'' ہوگا۔ اور چالیس سال کے انتخاب پر مشتمل ہے۔ اس میں تخلیقی ادب کے انتخاب کے علاوہ تنقیدی اور نظریاتی مضامین بھی شامل ہوں گے، کچھ پرانے اور کچھ نئے اور نئے مضامین میں آپ کا مضمون بہت اہم ہے۔

— علی سردار جعفری

آپ کا مضمون ''جدید تنقید اور ایلیٹ'' جو 'آج کل' دہلی کے ستمبر کے شمارے میں شائع ہوا ہے مجھے بہت پسند آیا۔ بیشک آپ نے ایلیٹ کا اصلی چہرہ دکھایا ہے اور مسیحی عقائد سے وہ جس طرح ڈنڈی مارتا ہے اس کی طرف بھی سلیقے سے اشارہ کیا ہے۔ خدا آپ کو خوش رکھے تا کہ آپ ایسے مضمون لکھتے رہیں۔

— گوپی چند نارنگ

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE

3108, Gali Vakil, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6 (INDIA)
Ph: 23216162,23214465 Fax : 0091-11-23211540
E-mail :info@ephbooks.com, ephdelhi@yahoo.com
Website: www.ephbooks.com

978-81-8223-688-2